

COURBET

par Théodore Duret

BERNHEIM-JEUNE & Cie, EDITEURS D'ART

au 83, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS

COURBET

Il a été tiré de ce livre :

Cent exemplaires sur papier du Japon, numérotés de Un à Cent;

Cent sur papier d'Arches, numérotés de Cent Un à Deux Cents.

COURBET

par

THÉODORE DURET

PARIS
BERNHEIM-JEUNE & C[ie], Éditeurs
MDCCCCXVIII



I. — PORTRAIT DE COURBET PAR BAILLE. — 1840.

I.

LA JEUNESSE

I.

LA JEUNESSE

Courbet (Jean-Désiré-Gustave) naquit à Ornans, petite ville de la Franche-Comté, du Doubs, le 10 juin 1819. Son père et sa mère appartenaient à la bourgeoisie du lieu. Ils étaient aisés, même riches, puisque le père faisait partie des électeurs censitaires, sous le règne de Louis-Philippe. Ils possédaient au village de Flagey, près d'Ornans, un domaine assez étendu.

Les Francs-Comtois, surtout ceux qui se trouvent à l'entrée du Jura, tels que les habitants d'Ornans qu'on peut déjà presque appeler des montagnards, ont une structure robuste. Ils sont généralement de haute stature et larges d'épaules. On ne saurait manquer de remarquer leur conformation particulière en venant parmi eux. Courbet tenait de son père la marque physique de la province. Il était robuste, de haute stature et large d'épaules. Comme trait personnel ses grands yeux, doux et veloutés, apparaissaient proéminents

sur son visage. Il avait de fort belles mains très blanches, dont il était fier et prenait grand soin.

Tel qu'il se présentait dans sa jeunesse, on peut le dire un des beaux hommes de son temps. On était naturellement amené à le remarquer et à le tenir pour un homme de race. En dehors de ce qu'on appellera la race, en pensant surtout à la filiation aristocratique, on pourra trouver des types, en chaque lieu et en chaque catégorie sociale, de ce qui constitue la race. Et Courbet était essentiellement avec son type Franc-Comtois et sa beauté personnelle un homme ayant de la race.

Certains hommes reliés physiquement et moralement à leur pays d'origine s'y montrent avec persistance attachés. Tel était Courbet. Quand il sera parvenu à la renommée, qu'il pensera à se glorifier, il prendra de sa petite ville son titre : le maître d'Ornans. Il laissera, en parlant, apercevoir l'accent particulier à la Franche-Comté et se plaira, en certaines circonstances, à le faire sentir dans toute sa force. L'affection qu'il porte à son pays d'origine, explique pourquoi se produisant comme peintre, il se mettra d'abord à représenter les bourgeois de sa ville natale, les paysans de sa campagne, avec les sites rustiques des alentours.

Courbet, arrivé à l'âge où les parents font donner de l'instruction à leurs enfants, fut placé comme externe au petit séminaire d'Ornans, une institution



II. — PORTRAIT DE COURBET AU CHIEN NOIR.

Salon de 1844.

diocésaine dirigée par des ecclésiastiques. Il ne devint point un bon élève. Il ne laissa voir que de l'éloignement pour les études classiques. Par contre, ses intimes propensions se révélant déjà, il montra du goût pour le dessin. Le petit séminaire avait un maître de dessin Beau, et Courbet, assidu et appliqué auprès de lui, poussa sa pratique du dessin aussi avant que son âge le permettait.

Ses parents l'envoyérent achever ses études au collège royal de Besançon, l'établissement d'instruction le plus en vue de la région. Il ne s'y montra pas meilleur élève qu'au petit séminaire. La répulsion qu'il avait une première fois éprouvée pour la discipline scolaire et les études classiques ne fît que croître. Mais en même temps le goût du dessin, qui lui était venu au petit séminaire, alla se développant. Il avait au collège, comme professeur de dessin, Flajoulot, fidèle au style de David et il a fait alors sous sa direction, des dessins de forme très précise. Cependant loin de pouvoir s'accoutumer au régime de l'internat qu'on lui imposait, il finit par le prendre en telle aversion, exprimée en plaintes si amères, que ses parents durent le sortir de l'intérieur du collège, pour le tenir externe dans une maison particulière.

Courbet, à demeure en ville, trouvait son professeur de dessin du collège, Flajoulot, à la tête de l'école de dessin établie et maintenue par la munici-

palité. Cette école joignait aux cours de dessin et de peinture des cours d'architecture, de modelage et d'art industriel. Elle prenait ainsi une véritable importance et groupait les jeunes gens de la région, attirés vers l'art et les professions s'y rattachant. Courbet, en étroite relation avec Flajoulot, alla travailler à l'Ecole, où il s'appliqua avec assiduité, à dessiner. Il attaque aussi la peinture, et peint de petits tableaux, restés forcément de simples œuvres d'essai, sans caractère propre.

Il eut à ce moment pour ami, Edouard Baille, de Besançon, qui après avoir commencé ses études de peintre à l'école de la ville, alla les poursuivre à Paris, fut élève de Picot, exposa à plusieurs Salons, puis revint s'établir à Besançon, pour y peindre les célébrités du lieu et des tableaux religieux destinés aux églises. Alors que Courbet et Baille n'étaient encore que des jeunes gens liés par l'amitié, Baille dessina un intéressant portrait de Courbet, que nous reproduisons au frontispice de ce volume.

Courbet se lia aussi avec Max Buchon, de Salins, débutant comme poète. Cette liaison amena Courbet, qui s'essayait par surcroît à la lithographie, à illustrer de quatre petites lithographies, un volume de poésies publiées par Max Buchon à Besançon, en 1839. Ce sont là les toutes premières productions qu'il ait présentées au public.

Courbet a terminé à Besançon ce qu'on appelle les



III. — LE GUITARERO.

études classiques, poursuivies avec répugnance, dont il n'a retiré aucun fruit. La question se pose maintenant, entre lui et ses parents, d'une carrière à choisir. Un moment le père eut voulu qu'il essayat d'entrer à l'école polytechnique et un moment Courbet, cherchant à se rendre au désir paternel, s'était efforcé d'étudier les mathématiques. Cette tentative dans une voie tout à fait contraire à sa nature avait du être promptement abandonnée. Son père se rejette alors sur le droit et Courbet est envoyé l'étudier à Paris. Il y arrive en novembre 1840 (1).

Il va de soi que si tout d'abord à Ornans et à Besançon, ses propensions l'avaient porté vers le dessin et la peinture, alors que dans ses entours rien n'existait qui put l'y prédisposer, arrivé à Paris, dans un milieu où l'art le sollicitait de tous côtés, avec son goût déjà développé et la part de technique acquise à l'école de dessin de Besançon, la vocation devait devenir irrésistible. L'étude du droit ne fut donc même pas commencée. Il fait connaître à ses parents sa détermination de prendre une autre direction et de se livrer tout entier à la peinture. Ils se rendirent sans trop de résistance à ses désirs, la pension qu'ils s'étaient engagés à lui fournir pour lui permettre d'étudier le droit, lui fut continuée pour lui permettre de se consacrer à l'art.

(1) Castagnary. *Gazette des Beaux-Arts,* janvier 1911, pag. 20.

Le voilà donc à Paris tombé de sa province, cherchant dans son inexpérience de quel côté se diriger. On a dit qu'il était alors devenu l'élève de Steuben et de Hesse et il s'en est défendu. Ce qui est certain c'est que ses œuvres de début à Paris, ne laissent point voir ce reflet des procédés de Steuben et de Hesse qui constitueraient leur empreinte en qualité de maîtres. Mais qu'à son arrivée à Paris, selon l'habitude des débutants à cette époque, il se soit mis en quête de peintres en vue, dans l'atelier desquels il pourrait aller au moins momentanément travailler et dont il pourrait recevoir des conseils, est aussi certain. C'est ainsi qu'il a été conduit à nouer des rapports assez suivis avec Steuben et encore mieux avec Hesse, qui ont pu amener à le représenter comme étant devenu leur élève, ce qui est excessif.

Les premiers efforts de Courbet à Paris pour trouver sa voie sont restés obscurs. On commence à le bien saisir, dans sa carrière d'artiste, en 1842. Cette année là il annonce à ses parents qu'il va s'installer dans un atelier rue de La Harpe, loué 280 francs par an (1). Cette même année nous apporte une œuvre caractéristique, son portrait dit *Au chien noir*, maintenant au Petit Palais des Champs-Elysées. Ce portrait révèle un homme qui connait déjà son métier. Il montre qu'une fois à Paris, Courbet s'est mis sérieusement à travailler.

(1) Riat. *Courbet*, pag. 24.

C'est bien ce qu'il a fait. Et il est bon de dire tout de suite qu'il a été un grand travailleur. Pour s'en convaincre on n'a qu'à voir le nombre et l'importance des œuvres qu'il a produites. Lorsqu'il avait l'esprit tendu sur une œuvre et qu'il était à même de l'exécuter, il pouvait déployer, avec sa puissance physique, une somme d'efforts dont nul autre n'eût été capable.

Dans les premières années de son séjour à Paris, il se livre à un travail assidu et en même temps varié. Il lui faut, à ce moment où il s'ignore encore lui-même, dégager sa personnalité, se rendre compte de ses réelles facultés. Il ne peut faire alors que ce que la nature des choses impose et ce qu'ont fait avant lui tous les hommes originaux, cherchant leur voie, reconnaître l'entrée de divers chemins, jusqu'à ce qu'il découvre celui qui convient réellement à sa nature pour s'y engager tout entier.

Il s'essaye donc, au début, de manières variées. Venus d'une observation précise de la vie et de la nature, on a alors son portrait au *Chien noir*, le portrait de sa *Sœur Juliette* et des vues prises à la forêt de Fontainebleau. Dans la donnée romantique, on a ses *Amants dans la campagne* et surtout une grande composition *La nuit de Walpurgis*, empruntée à Gœthe, mais qu'il aura ensuite le soin de détruire. Dans le genre qu'on peut appeler imaginatif, il peint une *Tête de jeune fille*, qualifiée pastiche florentin; un paysage imaginaire appelé pastiche flamand; *Les filles de Loth*;

le Guitarero, jeune homme revêtu d'un costume de fantaisie.

Cependant les œuvres de style romantique et de caractère imaginatif resteront de purs essais, les tentatives qui ne seront pas poursuivies d'un homme à la recherche de sa voie. Les œuvres dues à une observation directe de la vie et au contact de la nature prendront promptement toute la place.

Courbet est porté irrésistiblement vers la vie et la nature à mesure que, par le travail, il développe ses facultés et il y est conduit en outre par la connaissance qu'il prend des vieilles écoles et des maîtres du passé. Il a, cherchant à s'éclairer et à asseoir son jugement, fréquenté le Louvre. Là, dès ses premières observations, il a ressenti pour les Italiens, un éloignement qui n'a fait ensuite que grandir, leur art lui a paru conventionnel. Au contraire il a profondément admiré les Espagnols et encore plus les Hollandais, Rembrandt en tête. Il a trouvé chez eux une image exacte de la vie, le rendu fidèle du monde de leur temps, qui auront sur lui, comme exemple à suivre, une action décisive. Un voyage qu'il fera en Hollande en 1847 le confirmera dans l'admiration des maîtres hollandais, qui lui sera d'abord venue au Louvre.

Il avait promptement cherché à faire recevoir de ses œuvres au Salon. De son temps on ne connaissait pas la coutume des expositions particulières, il n'y



IV. — LE VIOLONCELLISTE.

Salon de 1848.

avait non plus plusieurs salons à tendance diverses. Il n'y avait qu'un seul et unique salon, *le Salon,* institution d'Etat venue du XVIIe siècle, sur laquelle les artistes et les hommes s'intéressant aux arts tenaient les yeux. Y présenter des œuvres était l'acte obligé du débutant, y être reçu marquait pour lui l'entrée dans la carrière. Courbet chercha sans succès à y pénétrer dès 1842. Il y fut reçu, la première fois, en 1844 avec son *Portrait au chien noir.* En 1845 il présente plusieurs œuvres mais n'en n'a qu'une de reçue, *le Guitarero.* De même en 1846, des six œuvres qu'il présente, une seule est acceptée, un portrait de lui-même. En 1847, il présente trois tableaux, tous les trois sont refusés.

A cette époque, sous le règne de Louis-Philippe, le jury d'admission au Salon était exclusivement formé des membres de l'Institut, gens enfermés dans une étroite tradition et attachés à de strictes formules, qui condamnaient systématiquement les œuvres d'un caractère neuf et original. Le sort de Courbet repoussé à ses débuts du Salon n'a donc point été exceptionnel, tous les artistes véritablement originaux l'ont partagé.

La révolution de 1848 vint mettre fin à la domination de l'Institut sur les Salons. L'année 1848 vît un Salon où l'esprit révolutionnaire qui soufflait, amena la suppression de tout jury, si bien que les œuvres présentées furent admises indifféremment, sans exception. Courbet put exposer ainsi six tableaux, figures

et paysages et des dessins. Il était allé développant une sûreté d'éxécution que ses envois mettaient en évidence. Sur l'ensemble se détachait une œuvre large et puissante, *le Violoncelliste*, un homme de grandeur naturelle, jouant du violoncelle. Il s'était pris pour modèle, en se reproduisant du reste très librement. Les tableaux exposés attirèrent l'attention et il recueillit à ce Salon, une première notoriété.

En 1849 on jugea que la faculté laissée en temps d'effervescence révolutionnaire, d'exposer au Salon n'importe quelles œuvres, par la suppression de tout jury d'examen, était excessive. Le Salon de 1848 avait été encombré de productions informes. On se résolut donc en 1849 à rétablir le jury, mais un jury qui ne ressemblat en rien à celui qu'avaient formé les membres de l'Institut. Le nouveau serait élu et à son élection participeraient tous les artistes présentant des œuvres au Salon. De cette façon le jury fut composé d'artistes, l'esprit libre, qui tout en écartant les œuvres trop inférieures, analogues à celles qu'on avait vues l'année précédente, assurèrent la réception, quelque fut leur caractère, de celles qui avaient une valeur artistique. Courbet eût ainsi tous ses envois reçus au nombre de sept.

Il se montrait à ce Salon en progrès sur celui de 1848, comme il s'était alors montré en progrès sur ce qu'il avait exposé auparavant. Au Salon de 1848 une de



V. — UNE APRÈS-DINÉE A ORNANS.

Salon de 1849.

ses œuvres s'était détachée, *le Violoncelliste*, et maintenant au Salon de 1849, une œuvre se détachait encore mieux sur ce qu'il envoyait : *Une après-dinée à Ornans.* Pour que cette œuvre put être particulièrement remarquée, il fallait qu'elle fut réellement supérieure, car ses autres envois étaient eux-mêmes remarquables. C'étaient son portrait *l'Homme à la ceinture de cuir* (maintenant au Louvre), *Marc Trapadoux examinant un livre d'estampes* et des paysages, *La vallée de la Loue, Les Communaux de Chassagne. Une après-dinée à Ornans* couronnait cet ensemble. Quatre hommes de grandeur naturelle, Courbet, son père et deux amis, Promayet jouant du violon et Marlet, y étaient montrés groupés autour d'une table encore servie.

Cette composition par son importance dépassait tout ce que Courbet eût encore produit. Elle fut très regardée au Salon, elle frappa les peintres jusqu'aux plus célèbres, elle fut discutée par la critique qu'elle surprit. Mais quoiqu'apparaissant avec des traits particuliers, ces traits n'étaient pas encore assez accentués pour amener l'opposition et la révolte que les œuvres qui vont suivre devaient soulever. Le jury sorti de l'élection, dans son libéralisme, put ainsi décerner une récompense à Courbet sous la forme d'une seconde médaille et le directeur des Beaux-Arts, Charles Blanc, acheta l'*Après-dinée*, pour l'Etat, la somme de 1.500 francs. Courbet après son succès au Salon de 1849 avait

atteint le point d'être l'artiste le plus en vue parmi les jeunes et les œuvres qu'il pourrait montrer désormais, quelles qu'elles fussent, étaient sûres d'attirer tous les regards.

Il s'est, si l'on peut dire, maintenant connu. Il est arrivé à la possession de lui-même. Un travail assidu, la réflexion, les indications que lui ont fournies les maîtres du passé vers lesquels ses propensions l'ont porté, les Hollandais, ont fait de lui un homme se rendant compte de ses facultés. Il sait quel cours il doit donner à son art, quelle forme il doit lui faire prendre. Aussi bien il avait quitté sa province pour aller étudier à Paris et maintenant qu'il s'agit de créer, il va y revenir, il rentrera en contact avec le sol natal. Il peindra les sites de la Franche-Comté, parce que devant eux il a éprouvé, dès sa jeunesse, d'intimes jouissances et de profondes sensations. Parce que chasseur, il a passé de longs jours à poursuivre les animaux et, enfoncé dans les bois, s'est ennivré de leur solitude. Il peindra les bourgeois d'Ornans, les paysans de Flagey, parce-qu'il se sent rivé à eux par ses fibres. Ainsi son art ne va avoir rien d'artificiel, rien de conventionnel, il aura sa racine même dans la vie.

Il avait pris l'habitude de retourner chaque année à Ornans, à l'époque des vacances. C'est ce qui lui avait permis de peindre les tableaux de caractère local, envoyés aux Salons. D'octobre 1849 à avril 1850 il

demeure à Ornans six mois. Il a disposé le vaste grenier de la maison paternelle de manière à en faire un atelier et il y exécute une œuvre dépassant en importance toutes celles qu'il eût encore produites, *Un enterrement à Ornans*. La scène s'étend sur une vaste toile. En commençant par la gauche, on voit le cercueil recouvert d'un drap, porté par quatre des habitants d'Ornans, puis vient le curé en chape noire, entouré des enfants de chœur et des chantres, qui dit les prières devant la fosse, près de laquelle le fossoyeur est agenouillé, puis occupant toute la partie droite, les hommes et les femmes qui ont suivi l'enterrement, les hommes groupés d'abord, les femmes ensuite.

Les figurants de cette grande composition, au nombre de quarante, ont été peints d'après nature. Courbet, à commencer par le curé et en suivant par les chantres, les enfants de chœur, puis par ses connaissances, ses sœurs, pour représenter les assistants, les a tous fait venir dans son atelier. Autant de personnages autant de portraits. Mais l'inconvénient que cette pratique eût pu entraîner de ne montrer que des hommes juxtaposés, sans lien entre-eux, a été évité. La scène se déroule bien comme un ensemble, où chacun concourt à l'effet général. Tous ces personnages, fixés avec leur physionomie individuelle, ont cependant un air de famille. Ils décèlent la justesse d'œil de Courbet qui, en saisissant dans chaque être ses traits particuliers, quand il en assemble plusieurs sait leur donner le

caractère commun qu'ils doivent à leur identité de race et de pays.

En même temps que l'*Enterrement*, Courbet a peint les *Paysans de Flagey revenant de la foire*. L'*Enterrement* lui avait permis de montrer les bourgeois de sa ville natale, le *Retour de la foire* lui a permis de montrer les paysans de la campagne paternelle, Les *Casseurs de pierres* sont deux cantonniers, un vieux et un jeune, au travail sur la route d'Ornans. Ces trois œuvres offraient une représentation d'ensemble des hommes au milieu desquels Courbet était né, avait passé sa jeunesse et parmi lesquels il était revenu se plonger.

Les trois compositions présentent leurs personnages dans la campagne. L'*Enterrement* a, en particulier, pour fond les hautes collines rocheuses qui entourent Ornans. Le *Retour de la foire* et les *Casseurs de pierres* sont également montrés au milieu des paysages. Jusqu'ici Courbet avait peint ses paysages et ses scènes de personnages, comme son *Violoncelliste* et son *Après-dinée*, disjoints, à part les uns des autres. Aujourd'hui qu'il veut rendre les traits de son pays natal dans leur plénitude, il combine ses créations de manière à placer ses personnages au milieu de la nature, il marie les hommes et la terre.

L'*Enterrement*, le *Retour de la foire*, les *Casseurs de pierres* furent envoyés par Courbet au Salon de 1850.



VI. — M. MARC TRAPADOUX EXAMINANT UN LIVRE D'ESTAMPES.

Il les avait accompagnés d'œuvres moins importantes, des paysages, des portraits, le sien connu comme l'*Homme à la pipe* et ceux de Berlioz, de Francis Wey, de l'apôtre Jean Journet.

Le Salon de 1850 ouvert fort tard, à la fin de l'année, se prolongea pendant les premiers mois de 1851 et valut pour les deux années. Le jury de réception avait encore été nommé à l'élection. Mais Courbet n'avait plus à s'inquiéter des décisions du jury, ses œuvres en étaient exemptes. La seconde médaille qui lui avait été décernée le plaçait parmi les *Hors-Concours*, ces privilégiés dont les envois étaient reçus obligatoirement au Salon. Il saura profiter de l'avantage pour exposer successivement de ses créations les plus originales et les plus osées.

Les œuvres de Courbet au Salon de 1850, par leur caractère tranché, attirèrent tous les regards. On pourrait aller jusqu'à dire qu'elles attroupèrent les visiteurs. Elles furent l'objet des articles et des commentaires multipliés des critiques et des journalistes. Mais l'énorme attention qu'elles reçurent eût pour résultat d'amener contre elles un véritable soulèvement. Il est vrai que, par exception, quelques hommes s'en déclaraient les admirateurs.

Pour qu'on puisse bien comprendre aujourd'hui et la condamnation de l'immense majorité et l'approbation de quelques-uns qui se produisaient, il faut

connaître l'état où se trouvait la peinture en 1850 et les dispositions du public appelé à la voir et des critiques s'adonnant à la juger.

II.

LA PEINTURE EN 1850

II.

LA PEINTURE EN 1850

En 1850 Ingres et Delacroix, au sommet de l'art, personnifiaient les formes classiques et romantiques, qu'on jugeait d'ailleurs exclusives et dont les partisans, artistes et critiques, se combattaient. Cependant le combat n'avait lieu qu'entre une minorité d'élite et se poursuivait au-dessus de la foule. Le public, le commun des journalistes, des critiques, les visiteurs au Salon, incapables d'atteindre à la compréhension des qualités élevées qui faisaient d'Ingres et de Delacroix des créateurs hors ligne, avaient d'autres favoris. Ils admiraient les artistes possédant ces facultés secondaires, qui font illusion aux contemporains. Il existait ainsi de nombreux peintres ayant gagné la faveur publique, donnant des œuvres que l'on s'empressait de voir au Salon et que la reproduction, telle qu'elle se pratiquait alors par la lithographie et la gravure, faisait partout connaître.

Peintres en faveur et public s'étaient donc adaptés l'un à l'autre. Il en était résulté la domination d'une esthétique particulière. La vision, le goût, le jugement s'accordaient pour la trouver bonne. On ne soupçonnait même pas qu'il put y en avoir d'autre. Dès lors les grandes œuvres de Courbet envoyées au Salon, par le seul fait qu'elles en différaient, ne pouvaient manquer d'être mal reçues. Elles provoquaient tout naturellement la comparaison à leur désavantage avec certaines grandes œuvres des peintres favoris du public, alors connues et admirées de tous. Au premier rang des œuvres de cette sorte, tenues pour chefs-d'œuvre, servant comme types et points de repère à juger les créations nouvelles qui pouvaient apparaître et qui servaient ainsi à juger et à faire condamner celles de Courbet, se trouvaient l'*Hémicycle du Palais des Beaux-Arts* de Paul Delaroche, la *Prise de la Smala d'Abd-el-Kader* d'Horace Vernet, *Les Romains de la décadence* de Thomas Couture. Revoyons-les aujourd'hui.

Paul Delaroche était alors à la tête des peintres d'histoire, de ces peintres adonnés à un genre qui passait pour appartenir excellemment au grand art, pour en constituer la partie principale. Le peintre d'histoire, détournant les yeux des hommes de ses entours et des scènes qu'il eût pu voir, se plongeait dans le passé. Il allait y chercher des rois, des guerriers, des hommes



VII. — UN ENTERREMENT A ORNANS.

Salon de 1850-51.

célèbres et en agissant ainsi il pensait se livrer à un travail noble en soi et se défendre de la vulgarité imaginée, s'il se fut mis à peindre les hommes et les choses de son temps.

Paul Delaroche comme peintre d'histoire représentait en effet des scènes où figuraient des rois, des fils de rois, des grands seigneurs revêtus de costumes d'apparat. Il serait inutile aujourd'hui de vouloir analyser de ses tableaux, car ils ont tellement disparu de l'attention que l'on ne sait plus où on les garde. On trouve cependant au Palais des Beaux-Arts, à Paris, son œuvre la plus importante, son *Hémicycle*, une peinture murale qui avait mis le sceau à sa réputation (1841). Cet *Hémicycle* peut être donné comme un parfait exemple de la peinture d'histoire, ayant la prétention de faire revivre le passé, puisqu'il présente sur un vaste espace, les artistes de tous les temps, à commencer par les trois grecs qui ont construit et orné de sculptures le Parthénon. Ils se suivent là les uns les autres dans des poses variées. Mais tous ont au fond même structure et on reconnaît que le peintre les a combinés sans parvenir à les marquer d'aucun caractère ressucitant vraiement le passé. Ils n'ont ni vie, ni mouvement. Donner la vie à un tel assemblage eut demandé l'imagination ailée et le génie que seuls possèdent les hommes exceptionnels qui apparaissent de loin en loin et Delaroche n'était qu'un homme laborieux, dont les

productions ont excité de leur temps une admiration qui ne peut plus que nous étonner.

Horace Vernet avait vu la popularité lui venir dès ses débuts sous la Restauration, pour grandir ensuite sans cesse. Il s'était mis à peindre les soldats des guerres napoléonniennes. Cela lui avait immédiatement attiré la faveur du public, hostile dans son ensemble aux Bourbons et regrettant la grandeur militaire disparue. Il était devenu après la révolution de 1830 le peintre préféré du nouveau régime, qui amenait le triomphe des hommes et des choses qu'il avait peints. Lorsque Louis-Philippe eût créé le Musée de Versailles, on lui donna une salle entière à remplir avec les faits d'armes du règne, surtout ceux des campagnes d'Algérie. C'est ainsi que le Musée se trouve posséder l'œuvre la plus importante par les dimensions, qu'on lui doive : *La prise de la Smala d'Abd-el-Kader.*

Horace Vernet a été fécond. Il peignait d'une manière facile. La foule ne s'intéressant dans les tableaux qu'au sujet, sans s'inquiéter des qualités intrinsèques, prenait plaisir à voir les scènes anecdotiques qu'il lui présentait. Mais dans son art, dépourvu de force, n'apparaît le moindre sentiment. Ses batailles ne donnent aucune idée d'hommes animés d'une ardeur quelconque, en train de tuer ou de se faire tuer. Dans son immense toile de *la Smala,* les Arabes, hommes et femmes, ne montrent aucune émotion, ni les

femmes de terreur, ni les hommes d'ardeur à se défendre. Ce sont des gens qui courent simplement dispersés ou se groupent d'une manière artificielle. Les productions d'Horace Vernet, adulé de son temps et chargé de toutes les décorations de l'Europe, sont maintenant tombées dans l'oubli.

Les Romains de la décadence de Thomas Couture avaient, au Salon de 1847, excité l'admiration. Leur auteur avait acquis une renommée universelle et avait vu les élèves de tous pays accourir à son atelier. Avec ce tableau nous rentrons dans ce qui constituait le fond du grand art, la peinture d'histoire, mais la peinture d'histoire donnant la représentation du passé au moyen du nu, ce qui l'élevait encore plus particulièrement à l'état de grand art, le nu étant alors considéré comme le propre des artistes supérieurs. Couture laissait voir certaines qualités de facture, qu'on ne découvrait pas chez cet autre peintre d'histoire son contemporain Delaroche, mais comme il ne possédait pas plus que lui le génie créateur et la grande imagination, il n'est pas parvenu mieux que lui à évoquer une réelle image du passé. Sa tentative sert ainsi à prouver une fois de plus, quel genre artificiel était la peinture d'histoire. C'est une orgie romaine que Couture a voulu représenter. En vain y a-t-il fait effort pour donner à de ses figurants les traits des anciens romains, on n'y reconnait, surtout lorsqu'il s'agit des femmes, que des modèles pris aux ateliers.

Nous venons d'examiner les œuvres alors célèbres d'artistes ayant gagné la faveur du peuple entier. Par le jugement qu'on en peut porter, on s'imaginera ce que valait en 1850 l'esthétique régnante. On se l'imaginera encore mieux si l'on pense qu'à côté des hommes que nous avons cités, d'autres leurs inférieurs n'en possédaient pas moins eux aussi la faveur publique.

La peinture dans son ensemble se présentait alors comme un art sans vigueur de facture, sans éclat de coloris. Le rendu de la vie et du monde ambiant en était exclu. C'était la reproduction anémiée des formes du nu, empruntées primitivement à la Renaissance italienne ou par dérivation à la sculpture antique. C'était la peinture dite d'histoire, allant chercher dans le passé des hommes dont on ne parvenait point à donner une reconstitution ayant forme de vie. Les vrais grands artistes du temps Ingres, Delacroix n'existaient que pour une minorité d'élite, Rousseau, Corot ne faisaient que pointer, Daumier n'était considéré que comme un simple caricaturiste.

Dans ces conditions les bourgeois d'Ornans, les paysans de Flagey, les Casseurs de pierres de la route, produits par Courbet en 1850, différant de tout ce qui les entourait et que l'on admirait au Salon et au dehors, ne pouvaient manquer d'être condamnés. C'étaient des gens pris directement dans la vie, selon une méthode jugée terre à terre et anti-artistique. C'étaient des petits



VIII. — LES PAYSANS DE FLAGEY REVENANT DE LA FOIRE.

Salon de 1850-51.

bourgeois, des humbles, introduits au milieu des divinités et des héros grecs et romains, des rois et des seigneurs de tous les temps. C'étaient des hommes représentés avec leurs vêtements et leurs traits réels, avec les formes de corps qu'ils devaient aux travaux et aux métiers auxquels ils s'étaient adonnés, appelant la comparaison avec les personnages antiques nus, aux formes tenues pour idéalisées et avec les modèles de la peinture d'histoire, choisis pour leur belle prestance.

Comme facture c'était une peinture robuste et simplifiée, de tons vigoureux, d'un dessin personnel, entrant en comparaison avec la peinture régnante, de tons atténués, de lumière et d'ombres artificielles, du dessin académique et impersonnel des écoles. Enfin on était alors en pleine réaction politique, on traquait par le pays ce qu'on appelait les rouges, les socialistes, les partageux et il semblait, en voyant les hommes du peuple apparaître au Salon avec Courbet dans l'audace de leurs traits exacts, que c'était toute cette classe poursuivie au dehors, qui venait envahir brutale et menaçante le domaine de l'art.

Cela étant, les tableaux de Courbet produisaient sur les visiteurs au Salon, une instinctive répulsion. Tel qu'on concevait l'art, ils n'en présentaient que le contre-pied. Les critiques, les journalistes exprimèrent leur hostilité et leur condamnation sous toutes les

formes. A cette époque, les grands journaux confiaient la critique à des écrivains célèbres, à des littérateurs en renom qui, dans des feuilletons élaborés, se livraient à l'occasion des Salons, à des dissertations sur l'art, le beau en soi, l'idéal alors la qualité obligée à mettre dans toute œuvre. Ceux-la, de la hauteur où ils se jugeaient placés accablèrent Courbet de leur mépris. Si l'on veur savoir jusqu'à quel point les préjugés d'une époque peuvent amener à méconnaître les formes d'un art nouveau survenant, et combien les hommes de lettres sont généralement peu aptes à juger la peinture, il faut lire, dans le livre de Riat sur Courbet, les citations qu'il donne, prises aux attaques des critiques ayant rendu compte des Salons, où Courbet a exposé de ses œuvres.

Mais lorsqu'un innovateur apparaît les attaques ont pour résultat d'attirer sur lui l'attention, de le faire connaître et si son apport correspond à de secrets besoins du temps, ceux qui les ressentent les premiers viennent se joindre à lui et le soutenir et alors les attaques restent vaines. C'est ce qui se produisait en faveur de Courbet. Au moment où de tous côtés les puissances établies prétendaient lui fermer la voie, il ralliait un noyau d'hommes en éveil, qui l'acclamaient comme venant inaugurer l'art des temps nouveaux. Il y avait alors un romancier, Champfleury, qui recommandait en littérature le rendu de la vie commune sous des

formes précises et pronait ainsi ce qu'il appelait le réalisme. Courbet lui présentait en art la réussite de ce qu'il avait entrevu et essayé lui-même en littérature. Il va donc se faire son défenseur, il vantera ses œuvres en toute occasion.

Survenaient pour se joindre à lui, Francis Wey un écrivain Franc-Comtois compatriote de Courbet, le critique d'art Burger-Thoré, Baudelaire, des artistes Bonvin, Daumier. Ensemble ils compenseront par l'ardeur de leur foi et leur vaillance le nombre et l'appui qui leur manquent. Ils vont maintenant dresser, par leur polémique et leurs écrits, le réalisme représenté par Courbet comme forme d'art à côté des deux autres qui existaient déjà, la classique représentée par Ingres et la romantique par Delacroix. Courbet, en qualité de réaliste, se trouvera donc, lui troisième, élevé à la position de chef d'école.

Il faut pour bien s'expliquer la carrière que Courbet va parcourir, la nature des attaques et des louanges qu'il recueillera jusqu'à la fin, préciser la position qu'il atteint à la suite du Salon de 1850-51. Voilà un homme qui, en dehors des écoles se partageant le champ de l'art, en opposition à l'esthétique admise et aux formes admirées, crée des œuvres d'un caractère neuf et d'une puissante originalité. Il attire ainsi l'attention générale, met en mouvement la presse et la critique. Il soulève, il est vrai, une clameur de désapprobation, mais pour lui et ceux qui avec lui ont conscience que la désappro-

bation vient d'un jugement erroné et des goûts malheureux du temps, cette clameur c'est malgré tout la célébrité, la gloire. Dans ces conditions, il s'affermit sur le terrain où il s'est placé et se sent devenu supérieur. Il prend le titre de Maître d'Ornans et se consacre tout entier à l'observation précise et au rendu direct de la nature et de la vie.

Mais à ce Courbet qu'on peut dire essentiel, à l'homme appliqué à son art va se superposer un autre homme. Au pur peintre s'ajoute d'abord le chef d'école, le représentant attitré que des littérateurs en ont fait du réalisme, puis le partisan politique, le socialiste qui se sera laissé dire par des hommes politiques, que son art avait une mission sociale à remplir et un but politique à poursuivre.

Or la qualité de chef d'école, de représentant du réalisme à faire valoir et aussi le combat sur le terrain politique à mener n'ajouteront rien à la valeur et à l'importance de l'artiste et du peintre. Les facultés qui existeront chez un homme pour le porter au premier rang dans un ordre donné pourront rester isolées, sans facultés correspondantes à côté. Tel était le cas de Courbet. S'il possédait des dons de cette sorte qui le faisaient supérieur en art, il n'en possédait point d'une autre sorte qui eussent pu l'élever, soit comme chef d'école ayant à établir et à propager des doctrines, soit comme homme devant jouer un rôle politique et faire intervenir l'art en politique.

Ce qui existe donc à la gloire de Courbet, c'est sa valeur de peintre en soi, aussi est-ce son activité, sa production comme peintre qu'il convient avant tout d'exposer et de tenir en vue, quand on veut le bien faire connaître et montrer sa supériorité naturelle.

Avant d'aller plus loin, revenons quelque peu sur les œuvres envoyées au Salon de 1850. Les *Casseurs de pierres* représentent deux cantonniers que Courbet avait l'habitude de rencontrer au travail sur la route d'Ornans. Cette œuvre maîtresse est comme au sommet d'une série, où Courbet a représenté des hommes au travail. Il avait tout au début peint un petit tableau dont le sujet était un *Rétameur*. Puis il avait peint des *Rémouleurs*, beaucoup plus importants, où un homme tourne la meule de pierre pendant qu'un autre y aiguise ses outils. C'est après cela qu'il a peint les *Casseurs de pierres*. Enfin plus tard, il a encore peint les *Cribleuses de blé*. Les *Casseurs de pierres* pour avoir été exécutés naïvement, sans intention préconçue de représenter une forme de la misère humaine, n'en sont pas moins suggestifs. Absorbés par leur tâche, dans la simplicité de leur pose, ils mènent tout naturellement à se représenter la triste condition d'une partie de l'humanité, astreinte au labeur le plus dur et le plus persistant.

L'*Enterrement à Ornans* est maintenant au Louvre, donné par la sœur de Courbet, Mlle Juliette. Il est

exécuté comme le demande le sujet dans les tons sombres. Le paysage contribue, avec ses grandes collines rocheuses et son absence de soleil, à la sévérité de l'ensemble. Il n'y a rien de factice, de conventionnel sur les physionomies des assistants, exprimant bien cette tristesse résignée, mélangée d'indifférence, qui est la caractéristique des enterrements. Cependant sur la tristesse moyenne se produisent des pleurs, des déchirements au moment des derniers adieux, devant la fosse ouverte et Courbet a rendu cette part lugubre de la manière la plus saisissante et la plus simple. Un groupe de femmes immobiles, dont deux seulement se couvrent la figure de leurs mouchoirs. La douleur exprimée par ce groupe est si prenante, qu'au Salon de 1850 certains mêmes des critiques hostiles avaient été obligés de la reconnaître.

Je rencontrai un jour Mlle Cassatt au Louvre, devant l'*Enterrement*. Alors que nous le regardions, elle s'écria tout à coup, en montrant le groupe des femmes : C'est grec ! Je me rappelai aussitôt le sarcophage grec des *Pleureuses*, du Musée de Constantinople et je me souvins d'avoir éprouvé, devant la simplicité d'attitude des femmes qui l'ornent, la même émotion que me donnaient les femmes de Courbet. Mlle Cassatt avait dit le mot juste. L'art grec a su faire sortir l'émotion de l'extrême simplicité des formes vivantes et c'est aussi ce que Courbet a su faire dans l'*Enterrement*.



IX. — LES CASSEURS DE PIERRES.

Salon de 1850-51.

III.

DE 1852 A 1861

III.

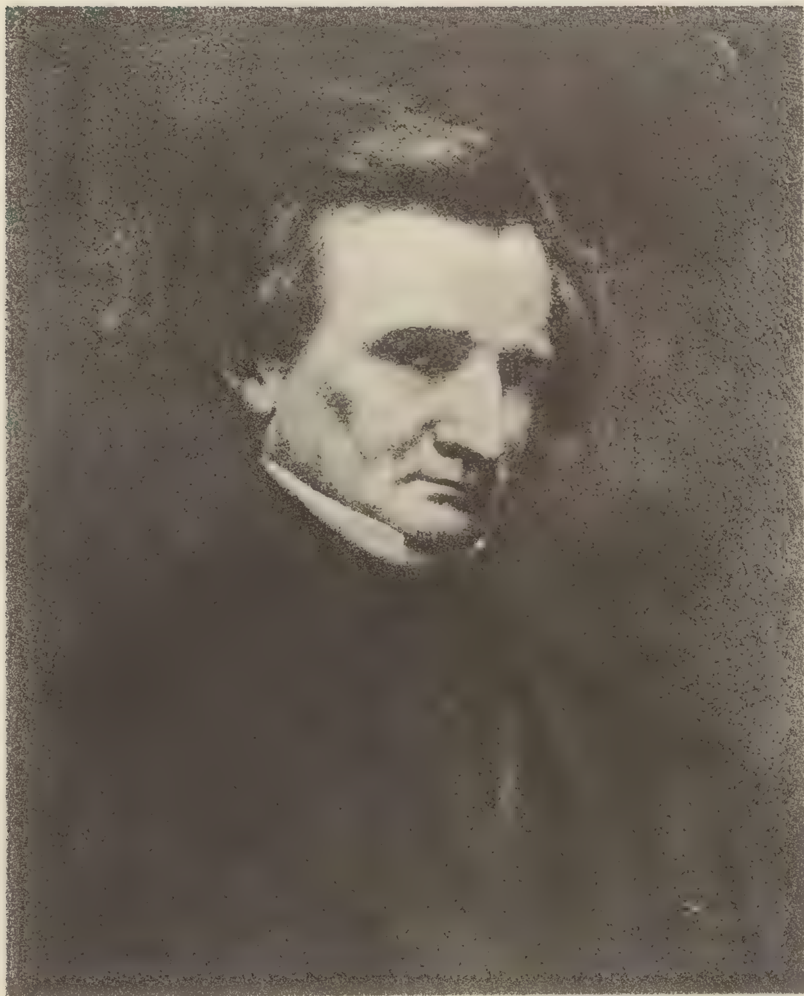
DE 1852 A 1861

Le Salon de 1850 ayant été aussi celui de 1851, ce ne fut qu'en 1852 que Courbet put montrer de nouvelles œuvres. Il envoya au Salon de cette année trois tableaux *Les Demoiselles de village, Paysage des bords de la Loue* et le *Portrait d'Urbain Cuenot. Les Demoiselles de village* étaient une de ces œuvres importantes, prises tout entières à son pays d'origine, à la Franche-Comté, telles qu'il en avait exposées au Salon précédent. Mais cette fois, pour ne pas se répéter, les demoiselles de village, ses trois sœurs Juliette, Zélie et Zoé, loin d'avoir les proportions et l'importance des *Casseurs de pierres* et des figurants de l'*Enterrement* étaient réduites à l'état de groupe épisodique au milieu du paysage, qui devenait le véritable sujet du tableau. Le paysage des *Demoiselles de village* est, dans sa simplicité, plein de grandeur. Ses collines rocheuses, prises aux environs

d'Ornans, donnent une image caractéristique de la terre franc-comtoise.

Les paysages ne furent pas mieux accueillis au Salon de 1852 du public et des critiques que ne l'avaient été au Salon de 1850 les tableaux de figures. Les raisons qui avaient fait repousser les uns se retrouvaient pour faire repousser les autres. Les uns et les autres étaient exécutés selon la même méthode de rendre dans leur réalité les choses vues, ce que l'on ne voulait point alors admettre comme pouvant conduire à un résultat artistique.

Si dans les tableaux de figures on demandait des êtres tenus pour idéalisés et embellis, dans les paysages on demandait à voir la nature sous certains aspects choisis, sous des formes arrangées et ornées. On était encore sous l'influence de l'école de paysage ayant régné au commencement du XIXe siècle. A cette époque les paysages produits appartenaient au genre dit historique, tel qu'on en trouvait le type dans les œuvres de Nicolas Poussin. Mais le genre qui avait été naturel avec Poussin, qu'il avait su empreindre de vie et d'émotion, s'était épuisé de répétition en répétition et était devenu à la fin entièrement conventionnel. Le paysage historique avait disparu en 1852, cependant il avait si longtemps dominé qu'il avait laissé l'idée que la nature ne pouvait être présentée en peinture dans sa simplicité, qu'elle devait être d'une certaine manière embellie, pour prendre le caractère artistique.



X. — PORTRAIT D'HECTOR BERLIOZ.

Salon de 1850-51.

Les novateurs en paysage Théodore Rousseau, Corot malgré leur volonté d'abandonner l'ancienne convention n'avaient pu y réussir entièrement. Ils étaient demeurés plus ou moins sous l'empire des idées régnantes. Si Rousseau dans ses études préliminaires faites devant la nature, la serre de près, il ajoute aux tableaux définitifs une part de romantisme. Corot commençait alors à être goûté, non pas, il est vrai, pour ces œuvres où il se tient fidèlement à l'observation de la nature, mais pour ces tableaux d'atelier, où dansent des nymphes et où les arbres prennent une tournure qui frise l'arrangement.

A l'époque où le souvenir de l'ancien paysage hantait encore les esprits, où les novateurs gardaient dans leur art une part de convention, Courbet ne voulait connaître que le paysage pris directement à la nature, en rendant sincèrement les aspects et les formes, sans part de prétendu embellissement.

La majorité des tableaux peints par Courbet consiste en paysages. Ses grandes compositions l'*Enterrement*, le *Retour de la foire*, les *Casseurs de pierres, Les Baigneuses, La Curée, Les Demoiselles des bords de la Seine, Le Combat de cerfs, La Sieste* ont un entourage demandé à la nature. En donnant le paysage comme une sorte de fondement à son art, Courbet n'obéissait point à une résolution préconçue. Il suivait sa pente. Il s'abandonnait à des préférences instinctives.

Livré à lui-même il était en effet entraîné vers la nature, il trouvait satisfaction à s'y plonger. Les spectacles qu'elle lui offrait, lui procuraient une intense jouissance. Cet homme dont on voulait faire un artiste grossier, un pur ouvrier, se remplissait d'ennivrement devant les horizons de son pays natal, dans les bois autour de la rivière la Loue, sur les bords humides du ruisseau du Puits-noir. Entré dès sa jeunesse en intime union avec les spectacles de la nature, lorsqu'il venait à les reproduire, il ne pouvait penser à les arranger selon des idées d'école. Ce n'était donc point avec le dessein préconçu d'établir une esthétique nouvelle, en opposition à l'esthétique régnante, qu'il s'était mis à peindre le paysage sans modifier ses traits réels. En procédant comme il l'avait fait, il avait agi le plus naturellement du monde.

Courbet venu à Paris, y trouvant le milieu qui lui donnait la célébrité, ne s'y est cependant jamais véritablement implanté. Il n'est jamais entré dans ce qu'on appelle la vie parisienne, il n'a jamais rien eu de parisien. Il est toujours sorti de la ville pour reprendre contact avec la nature. Il est constamment retourné peindre sur la terre natale. Mais comme il se remettait sans cesse à reproduire les sites saillants et les aspects caractéristiques qu'elle lui offrait, son œuvre en a pris une physionomie à part, bien définie. Il y a rapport étroit entre l'œuvre et la contrée où elle a été, pour la



XI. — LES DEMOISELLES DE VILLAGE.

Salon de 1852.

plus grande part exécutée. Aussi quand on pénètre en Franche-Comté, qu'on suit par exemple la vallée du Doubs vers Besançon, est-on amené à s'écrier, à la vue des traits particuliers que présente la campagne : « Voilà le pays de Courbet ! » A chaque apparition d'un site saillant on peut dire : « Voilà un Courbet ! » Les visiteurs au Salon de 1852 ne pouvaient, avec leurs notions préconçues, apprécier les paysages de Courbet et ce sont le changement des idées et le recul des ans, qui nous permettent maintenant d'y voir ces qualités que les hommes du temps, à de rares exceptions près, n'ont su y découvrir.

Courbet envoya au Salon de 1853 trois tableaux : *Les Baigneuses, Les Lutteurs, La Fileuse endormie.* Il était à ce moment devenu le représentant du réalisme. Il se trouvait ainsi dressé comme troisième chef d'école en face des deux autres qui existaient déjà, Ingres représentant le clacissisme et Delacroix le romantisme. Aujourd'hui on peut voir au Louvre, dans les Musées et les collections les œuvres des trois maîtres, acceptées comme allant ensemble par des mérites divers et faisant désormais partie d'une même catégorie, qu'on peut appeler tout simplement celle de la bonne peinture. Mais en 1853 la lutte engagée d'abord entre classiques et romantiques s'était étendue aux réalistes et les trois camps se combattaient avec apreté, prétendant s'exclure réciproquement de la sphère de l'art.

Courbet pénétré de l'ardeur combative avait forcé en cette année 1853, par le choix des sujets envoyés au Salon, le côté de son art déclaré réaliste. Il courait au devant du reproche de manquer d'idéal. Ses baigneuses étaient des paysannes charnues de forte corpulence, ses lutteurs, d'une musculature puissante mais n'ayant rien des formes classiques, sortaient des baraques foraines, sa fileuse endormie était vêtue d'un costume du peuple. Aujourd'hui si l'on vient à voir ces œuvres, on en accepte le sujet sans y penser. On ne les classe parmi les autres œuvres de Courbet, que selon leur valeur d'exécution. Mais en 1853 l'accentuation voulue de Courbet, par le choix des sujets, de sa manière réaliste souleva les visiteurs au Salon et les attaques de la critique se renouvelèrent particulièrement accrues contre *Les Baigneuses.*

Malgré tout, le groupe des partisans s'augmentait de temps en temps de quelque recrue. Il lui en vint une en ce moment en la personne de Bruyas, séduit par les œuvres mêmes si violemment attaquées au Salon de 1853. C'était un riche amateur de peinture de Montpellier. Il s'était antérieurement épris de Delacroix, auquel il avait fait peindre son portrait. Il achetait maintenant *les Baigneuses, la Fileuse endormie* et le portrait dit *l'Homme à la pipe* du Salon de 1850. Le secours d'argent procuré à Courbet par la vente de ces œuvres lui arrivait de la façon la plus opportune.

Les rapports noués à cette occasion se resserrèrent et conduisirent à des relations intimes : Bruyas invita Courbet à venir à Montpellier. Il alla en 1854 y passer plusieurs mois. Il peignit alors pour Bruyas des tableaux qui, avec ceux qu'il lui avait déjà vendus, formèrent, au nombre de douze, un ensemble maintenant au Musée de Montpellier auquel il a été légué. Les tableaux peints consistent en portraits de Bruyas, en vues de la mer prises à Palavas, qui est comme la station maritime de Montpellier. Ce fut l'introduction de Courbet à la mer, un premier contact qui devait plus tard être repris et devenir persistant sur la Manche, à Trouville et à Etretat.

Cependant le plus important tableau peint à Montpellier fut *la Rencontre*. Courbet arrive à pied, le sac au dos. Il rencontre Bruyas venu au devant de lui avec son domestique. Ils se saluent et, nu-tête, ont tous les trois le chapeau à la main, ce qui a fait donner aussi pour titre au tableau : *Bonjour M. Courbet*. La scène a comme encadrement un paysage baigné d'une éclatante lumière, qu'on ne trouve dans aucun des paysages antérieurs. On reconnaît là le don que possédait Courbet de s'attacher à la nature, d'en découvrir en chaque lieu l'aspect caractéristique. Arrivé dans le midi où une lumière qui lui avait été jusqu'alors inconnue baigne les objets, il sait tout de suite la saisir et en fixer du premier coup l'éclat sur la toile.

Il n'y eut pas de Salon en 1854. Le Salon fut renvoyé à l'année 1855, pour se confondre alors avec une exposition universelle. Cette exposition avait lieu en émulation et comme conséquence de l'exposition universelle de l'Industrie tenue à Londres, en 1851, avec un grand succès. L'exposition universelle à Paris, la seconde de son genre, devait comme innovation présenter à côté de la partie consacrée à l'industrie, une partie consacrée aux Beaux-Arts de tous les pays. On comprend l'intérêt qu'elle excitait parmi les artistes et le souci qu'ils eurent d'y faire figurer de leurs œuvres. La faculté leur avait été laissée de soumettre à l'examen du jury d'admission des œuvres prises à leurs anciennes productions, même déjà vues aux Salons, ou nouvelles non encore montrées. Courbet se prévalut de l'avantage en envoyant un choix d'œuvres anciennes ayant en partie figuré aux Salons, plus une œuvre nouvelle très importante qu'il venait d'achever.

Les œuvres anciennes au nombre de douze comprenaient l'*Enterrement, les Casseurs de pierres, les Demoiselles de village, la Fileuse endormie, la Rencontre, les Cribleuses de blé,* des portraits et des paysages. L'œuvre nouvelle qui, par ses dimensions pouvait être donnée comme un pendant à l'*Enterrement*, avait pour titre l'*Atelier*. Courbet s'y présentait assis au centre de son atelier, à même de peindre un paysage, ayant auprès de lui une femme nue debout, un modèle.



XII. — LES BAIGNEUSES.

Salon de 1853.

De chaque côté se voyait un groupe de figurants, le groupe de droite formé des amis et des défenseurs Champfleury, Beaudelaire, Bruyas, Proudhon, etc., le groupe de gauche composé des personnages que Courbet s'était appliqué à peindre ou sur lesquels il avait arrêté son imagination, un terrassier, un prêtre, un braconnier, un juif, etc. Au titre l'*Atelier* Courbet avait ajouté en sous-titre *Allégorie réelle*, plus une dissertation venant expliquer que les figurants introduits dans les groupes étaient là comme symboles, pour montrer des catégories sociales et mettre sous les yeux les formes diverses du monde vivant. Cette part de littérature à tendances sociales, étrangère à l'art et à l'esprit de Courbet, lui avait été évidemment suggérée par Proudhon, qui exerçait maintenant sur lui son influence.

Le jury d'admission à l'Exposition universelle accepta les œuvres diverses, mais refusa les deux principales l'*Enterrement* et l'*Atelier*. Le jury, ayant à juger des artistes de toutes les nations, était un jury international. Il représentait ainsi ce qu'on pourrait appeler l'intelligence artistique européenne. Et pendant qu'il repoussait les grandes œuvres de Courbet, il ouvrait la porte à deux battants à celles d'Horace Vernet et, en fin d'exposition, gratifiait l'auteur d'une médaille d'honneur.

Depuis on a eu de si nombreuses occasions de constater, en fait de jugements artistiques, l'ignorance

du public, l'aveuglement de la critique, l'incompétence des jurys, qu'il est inutile de vouloir ratiociner sur les décisions prises par le jury de l'Exposition universelle en 1855. Pour s'expliquer tant d'erreurs de vision survenues alors et depuis, de tant de côtés, on n'a qu'à se pénétrer de cette remarque de Manet : « Les hommes capables d'apprécier la peinture originale, la peinture exceptionnelle à son apparition, ne sont pas beaucoup plus nombreux que ceux qui peuvent en faire. »

Courbet mit à l'Exposition universelle ces tableaux que le jury avait acceptés, mais désireux de produire aussi *l'Enterrement* et *l'Atelier* refusés, il se résolut à les montrer dans une exposition particulière. Il éleva à cet effet Avenue Montaigne, non loin du palais de l'Exposition universelle, une construction où il plaça, en même temps que ses deux grands tableaux, une quarantaine de ses œuvres. On pourrait penser que l'ensemble important, formé par les œuvres exposées en deux assemblages différents, aurait fait éclater à tous les yeux la valeur de Courbet. Il n'en fut rien. La peinture est de tous les arts le plus difficile à juger, elle demande une adaptation de l'œil, mais lorsque l'œil a été adapté à certaines formes et à un certain coloris, tout ce qui, comme nouveauté, en diffère, ne peut être que d'abord méconnu. Les changements de goût en peinture ne sauraient donc se produire que graduellement, ils demandent un long temps. Courbet put



XIII. — LA RENCONTRE.

Exposition universelle de 1855.

reconnaître ces vérités, à la suite de ses expositions de 1855. Elles le laissaient, en face du public, à peu près tel qu'il était auparavant, incompris de la plupart, soutenu et prôné, comme chef d'école par un groupe.

Son exposition particulière attira peu de visiteurs. Elle en eut cependant de choisis, entre autres Delacroix qui, dans son *Journal*, à la date du 3 août, a relaté sa visite et l'opinion qu'il s'était formée spécialement de *l'Atelier*. « Je vais voir l'exposition de Courbet. J'y reste « seul pendant près d'une heure. J'y découvre un chef-« d'œuvre dans son tableau refusé (L'Atelier). Je ne « pouvais m'arracher de cette vue. Il y a des progrès « énormes et cependant cela m'a fait admirer son « *Enterrement*. Dans celui-ci, les personnages sont les « uns sur les autres, la composition n'est pas bien « entendue, il y a de l'air et des parties d'une exécution « considérables, les hanches, la cuisse du modèle nu « et sa gorge, la femme du devant qui a un châle. La « seule faute est que le tableau qu'il peint, fait amphi-« bologie, il a l'air d'un *vrai ciel* au milieu du tableau. « On a refusé là un des ouvrages les plus singuliers de « ce temps. » Voilà le vrai jugement.

Courbet avait mis, en tête du catalogue de son exposition particulière, une courte préface. Il y disait d'abord : « Le titre de réaliste m'a été imposé, comme on a imposé aux hommes de 1830, le titre de romantiques ». Cela était vrai. Courbet obéissant à ses dons

naturels avait produit, avant toute conception théorique, des œuvres d'un caractère particulier. A leur vue un groupe formé autour de lui, lui avait décerné le titre de réaliste, correspondant à des théories en partie littéraires. Courbet élevé à cette occasion à la hauteur de chef d'école avait bien pu accepter l'élévation avec orgueil et s'en prévaloir, mais elle ne venait pas de lui. Il définissait ensuite son action en disant : « Etre à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation. Etre non seulement un peintre mais un homme, en un mot *faire de l'art vivant,* tel est mon but. » Courbet laissé à lui même, venant expliquer son art l'a toujours fait nettement, brièvement et ces simples mots de sa préface *faire de l'art vivant,* disaient avec justesse non seulement ce qu'il avait voulu faire, mais ce qu'il avait bien réellement fait et accompli.

Nous avons parlé à l'occasion de *l'Atelier* de l'influence exercée sur Courbet par Proudhon. Au moment où nous sommes arrivés, en 1855, elle était, par suite de la liaison survenue entre eux, tout à fait établie. Le grand-père maternel de Courbet Oudot, était un vieux voltairien qui, à la Révolution, en avait embrassé avec ardeur les idées. Il les avait inculquées à son petit-fils, dont il avait fait, à son exemple, un libre penseur anticlérical. Courbet s'était ainsi trouvé préparé à devenir républicain et à s'attacher au gouvernement répu-



XIV. — LE RUISSEAU DU PUITS NOIR, VALLEE DE LA LOUE.

Exposition universelle de 1855.

blicain en 1848. Après le Coup d'Etat de 1851, fidèle à lui même, il s'était rangé dans l'opposition, se joignant aux hommes qui combattaient l'Empire. On voit que ses convictions politiques l'avaient mis en état de pouvoir se lier avec Proudhon et de subir son influence.

Du reste la liaison entre eux avait commencé le plus simplement du monde. Ils étaient tous les deux Franc-Comtois — Proudhon né à Besançon — et c'est comme compatriotes qu'ils étaient d'abord allés l'un vers l'autre. Proudhon l'aîné de Courbet de dix ans, était d'un caractère ferme, volontaire, combatif, Courbet était, avec sa nature d'artiste, un homme d'émotion, de laisser aller et la liaison établie, ce fut Proudhon qui exerça l'ascendant et tint l'autre sous sa dépendance intellectuelle.

Proudhon était alors un polémiste fameux, il jouissait d'une énorme réputation parmi les républicains, les socialistes et on comprend que Courbet se soit senti flatté de se voir bientôt élevé par lui au rôle d'artiste appelé à intervenir sur le terrain politique et à aider à la rénovation sociale entrevue. Voila donc Courbet définitivement élevé, en dehors de son art, à un double rôle : par un groupe d'hommes de lettres et d'artistes au rôle de représentant attitré du réalisme, par Proudhon et un groupe d'hommes politiques au rôle d'homme devant faire intervenir l'art dans les questions politiques et sociales.

Proudhon n'avait aucune connaissance des choses de l'art, qui lui eut permis d'en parler avec quelque rectitude; à défaut il n'avait ni flair, ni sensibilité pour les goûter et les apprécier d'instinct. Il a écrit un livre, publié parmi ses œuvres posthumes sous le titre : *Du principe de l'art et de sa destination sociale,* qui ne repose sur aucun fondement. On se rendra compte après cela que la liaison établie avec Proudhon, non seulement ne pouvait être d'aucun avantage à Courbet dans l'exercice de son art, mais ne pouvait que lui être nuisible, en l'amenant à dévier de la ligne où ses facultés naturelles et son expérience acquise l'avaient conduit à montrer sa supériorité.

Courbet était doué, sur le terrain de son art, d'un jugement sûr, qui lui a permis de ne s'engager qu'occasionnellement dans la voie où Proudhon et les siens essayaient de le pousser, mais si, comme artiste, il a su se retenir, il s'est comme homme laissé influencer par Proudhon, puis Proudhon mort, par ses disciples et fidèles, au point de se croire appelé à jouer un rôle politique, chose pour laquelle il n'était point fait, où entré à l'aveugle, il a montré la plus complète inaptitude.

L'Exposition universelle s'étant prolongée tard en 1855, il n'y eut point de Salon en 1856. Courbet ne put donc montrer après sa double exposition de 1855 d'œuvres nouvelles qu'en 1857. Il envoya au Salon de cette



XV. — UNE DAME ESPAGNOLE.

Exposition universelle de 1855.

année *les Demoiselles des bords de la Seine, la Curée, chasse au chevreuil dans les forêts du grand Jura, la Biche forcée à la neige* et deux autres œuvres. Depuis les Salons de 1848 et de 1849 où le *Violoncelliste* et l'*Après-dinée à Ornans* avaient d'abord attiré l'attention sur lui, Courbet était allé éclaircissant sa palette. Son *Violoncelliste,* son *Après-dinée* étaient exécutés dans une gamme sombre, qui se retrouve encore d'une certaine manière dans l'*Enterrement.* Mais les yeux fixés sur la nature, il ne pouvait manquer de la reproduire de plus en plus dans son éclat. Le tableau de *la Rencontre* peint en 1854 à Montpellier, avait montré que venu en présence d'une atmosphère limpide et lumineuse, il avait su la saisir et en profiter pour éclaircir son coloris. Ses œuvres exposées en 1857, d'une coloration variée et accentuée, prouvaient que depuis, il n'avait cessé d'avancer dans la même voie.

Les Demoiselles des bords de la Seine permettent, en particulier, de juger avec quel soin il préparait ses grandes œuvres et par quelles gradations il passait avant d'obtenir l'arrangement définitif. Il existe trois études séparées de la demoiselle coiffée d'un chapeau, une étude séparée de la tête de l'autre, plus deux études préliminaires ou esquisses de l'ensemble de la composition. Pour un grand nombre de ses œuvres, Courbet a fait de même des études détachées des principaux figurants et des esquisses des ensembles.

Les Demoiselles des bords de la Seine, maintenant au Petit Palais des Champs-Elysées, données par la sœur de Courbet Mlle Juliette, présentent un sujet pris aux environs de Paris. A cette époque le canotage, détrôné depuis par la bicyclette, attirait les dimanches d'été une jeunesse joyeuse à Asnières et à Bougival. Ce sont deux des femmes de mœurs faciles, associées aux jeunes gens dans cette sorte de divertissement, qui ont été peintes couchées sous des arbres, près de la rivière. Cependant Courbet revenait toujours à sa terre natale et le sujet demandé aux environs de Paris, était accompagné de deux scènes prises à la Franche-Comté, tirées de son expérience de chasseur, *la Curée* et *la Biche forcée à la neige. La Curée* fut une des premières œuvres de Courbet qui passa à l'étranger, achetée par l'Alston Club de Boston, en 1866. Ayant fait un voyage aux Etats-Unis en 1871, je pus la voir au Musée de Boston, où elle se trouvait alors exposée.

Courbet avait son atelier à Paris, rue Hautefeuille. Il y a exécuté un très grand nombre de ses œuvres. Mais comme il n'était point de ces hommes annihilés dès qu'ils sortent de l'atelier où une lumière et des dispositions spéciales leur sont devenues indispensables, il quittait sans cesse Paris pour retourner dans la Franche-Comté ou entreprendre des voyages, et n'en continuait pas moins son activité, ce qui l'amenait à peindre dans les circonstances et les lieux les plus divers.



XVI. — L'ATELIER.

Exposition particulière de 1855.

En 1858 il alla d'abord voir son ami Bruyas, à Montpellier, puis à la fin de l'année il se rendit en Allemagne, à Francfort, où il passa plusieurs mois. Il y avait été appelé par des admirateurs de son art qui le fêtèrent. Il s'y trouva donc dans des conditions favorables pour y passer le temps agréablement et aussi y travailler. Il était grand chasseur. Il participa à des chasses, où il tua plusieurs cerfs d'énorme ramure. En possession de leurs dépouilles duement préparées, il eut les éléments pour peindre une des ses plus grandes toiles, *le Combat de cerfs,* commencée à Francfort, achevée à Paris. Il peignit encore à Francfort *la Dame de Francfort*, une dame assise dans un fauteuil, avec un fond d'arbres et aussi une vue de la ville, de l'autre côté du Mein.

Courbet réapparut au Salon de 1861 avec le *Combat de cerfs, le Cerf à l'eau, chasse à courre* et *le Cheval dérobé.* Comme ses œuvres furent cette fois-ci favorablement accueillies, le jury le gratifia d'un rappel de la seconde médaille, qui lui avait été décernée en 1849. Ce bon jury n'osant trop s'avancer, réduisait au minimum la récompense qu'il se croyait malgré tout obligé de lui accorder.

Après le Salon, Courbet envoya *le Combat de cerfs* à une exposition ouverte à Anvers. Il s'y rendit et fut fêté par les jeunes artistes belges, auxquels il exposa les principes de son art et du réalisme.

IV.

A SAINTES

IV.

A SAINTES

A ce moment un nouveau défenseur était survenu, Castagnary. Il s'était comme écrivain fait une place en vue dans divers journaux, où il soutenait la cause de Courbet, non seulement par une vive polémique, mais par une critique raisonnée. Il savait mettre en relief les qualités du peintre et expliquer en quoi consistait sa supériorité. Une amitié des plus honorables les unit, qui ne se termina qu'à la mort de Courbet.

Castagnary était de Saintes. Il y avait un ami d'enfance, Etienne Baudry, qui possédait près de la ville une résidence dans un beau site. Il avait amené Baudry, épris de littérature et d'art, à partager son admiration pour Courbet. Baudry ayant invité Courbet à séjourner chez lui, Castagnary qui se rendait chaque année à Saintes en villégiature, l'emmena avec lui en 1862. Ils arrivèrent à Saintes à la fin de Mai. Cette année là il n'y avait pas de Salon. Les Salons, par un

nouveau réglement appliqué pendant un certain nombre d'années, d'annuels n'étant plus devenus que bisannuels. Courbet était parti pour Saintes avec l'intention de n'y rester que quelques jours, mais il fut tellement satisfait du lieu et de l'accueil qu'il reçut de Baudry et des habitants, qu'il y passa près d'une année.

Saintes était ma ville natale et quoique je l'eusse quittée à cette époque, j'y faisais des visites pour cultiver les relations que j'y conservais. Quand je sus Courbet à Saintes chez Baudry, je m'y rendis désireux de faire sa connaissance. Baudry était mon cousin, j'avais avec lui d'étroites relations familiales. Par de fréquents séjours à Saintes j'entrai donc alors en intimité avec Courbet. Je donne ces détails pour expliquer que si j'essaie ici d'en faire un portrait exact, c'est que j'ai pu voir en lui les deux hommes qui s'y trouvaient. A Saintes l'artiste pris tout entier par son art, se plongeant dans la nature, homme simple, jovial, bon camarade avec les artistes et les gens de ses entours; à Paris l'artiste compliqué du chef de l'école réaliste, du politique, du socialiste, amené comme tel à prendre des attitudes et à écrire et discourir pour la galerie, grand sur le terrain de son art, dénué de dons sur le terrain politique.

On arrivait à Saintes en 1862 en diligence. Rochemont, la résidence de Baudry où Courbet allait demeu-

rer, est situé à deux kilomètres de la ville. Le voyage sur l'impériale d'une diligence et les deux kilomètres parcourus vers Rochemont avaient suffi à Courbet, tenant les yeux sur la campagne, pour en saisir la physionomie. Castagnary raconte que dans l'après midi du jour même où il était arrivé à Rochemont ayant pris une toile, il avait dans un paysage composé su fixer l'aspect nouveau pour lui de la campagne de Saintes. En effet l'ormeau y pousse partout spontanément sur la lisière des champs, au milieu des haies, et donne à la végétation un caractère local. C'est la prédominance de cette sorte d'arbres que Courbet avait d'abord remarquée et qu'il mettait tout de suite en vue sur la toile.

Il va maintenant faire des études, dont plusieurs deviendront des tableaux, sur les coteaux boisés qui s'étendent entre Rochemont et la Charente, vers le Port Bertaud et vers Bussac. L'atmosphère des régions de l'Est et du Sud-Ouest n'est pas la même. Dans l'Est l'air est plus âpre, l'ambiance plus sèche que dans le Sud-Ouest, non loin de la mer, où une certaine moiteur enveloppe la nature. Cette différence de l'atmosphère apparaît saisie et rendue dans les études et les paysages que Courbet a exécutés en Franche-Comté et à Saintes, qui permet de les reconnaître pour ce qu'ils sont et de les distinguer les uns des autres.

Il saura dégager pendant son séjour à Saintes tou-

tes les particularités de la végétation locale. Les saules dans le Sud-Ouest sont de tout autres arbres que dans le Nord et l'Est, leur tronc y prend un développement puissant, leur feuillage une coloration foncée, que Courbet remarquera. Certains paysages, où il a introduit les saules des environs de Rochemont, peuvent compter parmi ses meilleurs. On voit ainsi ce qu'était Courbet au fond de son être, un homme attiré par la nature, aimant à s'y plonger et, comme artiste, éprouvant une vraie jouissance à en découvrir les aspects et à les rendre.

Il trouvait deux peintres venus à Saintes : Auguin, originaire de Rochefort, paysagiste élève de Corot et Pradelles, un Alsacien, plus un sculpteur, Arnold, qui exécutait les travaux à obtenir dans la ville et le voisinage. Il se lia immédiatement avec eux, sur le pied d'une parfaite camaraderie, prenant intérêt à leurs œuvres, sachant y découvrir des qualités, toujours prêt à les faire profiter des conseils qu'ils pouvaient lui demander.

Corot était à la Rochelle, où il exécutait ses vues du port. Il vint passer un certain temps à Saintes avec Courbet et Auguin. Courbet et Corot différaient tellement, que se tenant tous les deux à leur manière d'être, ils ne pouvaient se contrarier. Courbet avec son habitude de se produire, son exhubérance, son laisser-aller de paroles, à table et dans les réunions du soir, était le



XVII. — L'HOMME BLESSE.

Exposition particulière de 1855.

le bout-en-train et menait la conversation, tandis que Corot, réservé par nature, porté à l'intimité, écoutait, fumait sa pipe, se bornant à placer un mot de temps à autre, d'un air malicieux.

Un jour d'été, en 1862, Courbet et Corot, assis dans un champ, près de la route de Saint-Jean-d'Angély, se mirent à prendre une même vue de la ville de Saintes. Ils l'exécutaient sur de petites toiles de même dimension et étaient convenus de la terminer dans le même temps. Nous nous trouvions là, deux ou trois amis à les regarder. Ils étaient assis l'un près de l'autre, assez éloignés pour ne pas voir le travail l'un de l'autre, mais pas assez pour ne pouvoir échanger des propos et se mêler à la conversation, que nous tenions autour d'eux. Corot, dans la vue qu'il a peinte, maintenant conservée au Musée de Liège (1), a pour sa part représenté au premier plan, Courbet en train de peindre.

Ces deux œuvres, exécutées simultanément par Courbet et Corot, peuvent servir à reconnaître quels étaient les principes communs auxquels ils obéissaient. En 1862 l'idée dominante était toujours que l'artiste devait ajouter une part d'arrangement venue de son imagination ou de sa science, au sujet qu'il représentait, une part prise hors du sujet, appelée à le modifier et à l'embellir en quelque mesure.

Courbet et Corot, lorsqu'ils peignaient devant la

(1) N° 1270 du Catalogue des œuvres de Corot, Robaut-Moreau Nélaton.

nature, en rendaient les aspects sans rien y ajouter. Ils s'appliquaient à fixer avec exactitude les choses vues, mais les voyant en véritables artistes, ils les simplifiaient naturellement, ils en saisissaient les côtés caractéristiques et négligeaient les détails et les traits accessoires. Comme ils possédaient une grande sensibilité, qu'ils vibraient devant la nature, qu'ils éprouvaient de l'émotion à en contempler les scènes, toute cette part de sentiment se trouve incluse dans les tableaux qu'ils ont peints. Elle les constitue des œuvres d'art.. Cependant elle fait corps avec eux et les anime, non comme une part ajoutée et due à la réflexion, mais comme une partie intrinsèque de l'exécution, sans que les artistes aient même pensé à l'y mettre. Par conséquent elle n'intervient en rien dans le sujet, pour en modifier les formes et les contours, observés et rendus dans leur réalité. C'est bien ainsi qu'ont été peintes les deux vues de Saintes.

Il m'est arrivé, de longues années après que j'avais assisté en partie à la production de ces vues, de les trouver passant en vente à Paris, dans des collections où les circonstances les avaient fait entrer. On peut s'imaginer l'intérêt avec lequel je les revoyais. Ce qui me frappa avant tout, ce fut la fidélité avec laquelle l'aspect des lieux avait été rendu. Les clochers des églises Saint-Pierre et Saint-Eutrope, à Saintes, si particuliers, étaient sur la toile dans l'exactitude de leur

forme. La végétation locale, caractérisée par le feuillage des ormeaux qui poussent là naturellement, avait été saisie dans toute sa vérité. Ces deux tableaux révélaient certes la manière individuelle propre aux deux artistes, plus tendre chez Corot, plus sévère chez Courbet, mais leur structure montrait avant tout la sincérité avec laquelle les deux artistes, s'étaient appliqués à serrer, d'aussi près que possible, la contexture du paysage qu'ils avaient eu sous les yeux.

Quand on se tenait auprès de Courbet, on avait occasion de reconnaître avec quel souci il s'attachait à rendre aussi fidèlement que possible, jusqu'à des détails, qui eussent pu paraître secondaires. Je vais en donner un exemple assez singulier.

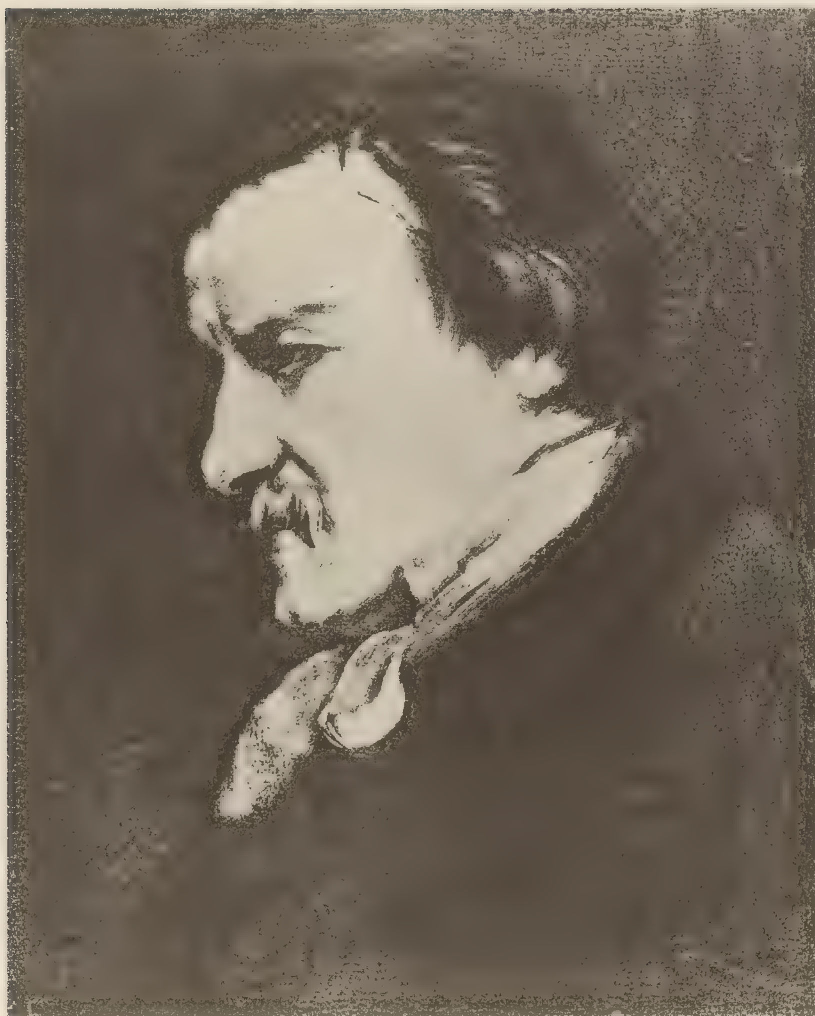
Il avait trouvé au Port Bertaud, sur la Charente, près de Saintes, un âne qui l'avait intéressé. Pour se bien représenter un âne, autant que je puis croire n'en n'ayant encore jamais peint, il avait d'abord fait un petit portrait de celui-ci, où il le montre mangeant un picotin d'avoine (1). Puis il l'avait utilisé plus en grand, dans son tableau de *la Laitière de Saintonge*, où il porte la laitière. Enfin il allait l'introduire dans son *Retour de la Conférence*. Ce tableau là se détache sur l'ensemble de son œuvre comme une pièce exceptionnelle, où la scène représentée n'a pas été vue mais *composée*,

(1) Le tableau fait maintenant partie des collections du Petit Palais, aux Champs-Elysées.

dans des intentions de combat anti-cléricales, n'ayant rien d'artistique. Il n'y a pas par conséquent, en dérogation de son esthétique, serré la réalité de près. Cependant il ne pouvait aller dans n'importe quelle circonstance, jusqu'à oublier entièrement ses principes et sortir de ses habitudes. Aussi l'âne qui figure au centre du tableau, n'y a-t-il été introduit qu'après une étude préliminaire faite sur nature.

Dans l'arrangement l'âne surchargé du lourd personnage qu'il porte, plie et sa tête se présente ainsi de travers. C'est ce mouvement particulier que Courbet avait voulu saisir sur l'animal même, posant devant lui. A cet effet il avait, au Port Bertaud, fait passer la corde attachée à son licou dans une boucle, qui se trouvait là fixée à un mur. En tirant sur la corde on amenait l'âne à toucher le mur et à tourner la tête d'une certaine manière, qui était précisément celle que Courbet recherchait. Mais l'âne ne se prêtait nullement à ce qu'on lui demandait. Il souffrait de la position qu'on venait à lui faire prendre. Aussi lorsqu'on tirait la corde, il ruait de colère et assourdissait de son braiement. Nous étions là quelques amis, fort intrigués par cette scène.

Courbet voulait avoir quant même la pose recherchée néanmoins, bon homme comme il était, il s'apitoyait sur l'animal. Alors, pour en abréger la souffrance, les yeux fixés sur lui, son couteau à palette à la main,



XVIII. — PORTRAIT DE CHAMPFLEURY.

Exposition particulière de 1855.

il se mit à jeter les plaques de couleur sur la toile avec une sorte de fureur et, en dix minutes, il eut sa tête avec le mouvement désiré. Il nous avait donné à la fois le spectacle de la puissance, avec laquelle il pouvait enlever un morceau et du scrupule avec lequel il poursuivait jusque dans les détails, la représentation de la vie.

Les habitants de Saintes s'appliquèrent à rendre le séjour de leur ville agréable aux artistes qui s'y étaient réunis. Courbet commençait à devenir obèse, mais c'était toujours un magnifique homme, que l'on ne pouvait s'empêcher de remarquer au passage. Sa bonne humeur, sa familiarité avec tous au principal café, où il allait s'asseoir, en avaient fait un universel favori. Baudry donna à Rochemont une fête en son honneur, où toute la ville se rendit. Courbet fut particulièrement sensible à l'accueil qui lui était fait; après avoir laissé passer les diverses dates mises comme bornes à son séjour, il ne pensa plus à partir.

Dans ces circonstances, à la demande de Baudry et des quelques saintais qui s'intéressaient aux arts, Courbet, Auguin et Pradelles, convinrent de faire une exposition de leurs œuvres. Elle eut lieu à l'Hôtel-de-Ville, en janvier 1863. Elle comprit 43 études ou tableaux de Courbet, 9 de Corot, 64 d'Auguin et 42 de Pradelles. Corot avait quitté Saintes à ce moment, mais il envoya de La Rochelle des vues du port et des ama-

teurs de Saintes qui possédaient de ses toiles, les prêtèrent. Le prix d'entrée était de 50 centimes la semaine, 25 centimes le dimanche, au profit des pauvres. On réalisa douze cents francs. Des saintais riches achetèrent des tableaux, qu'ils payèrent jusqu'à deux et trois mille francs.

Courbet avait mis à l'exposition, outre les vues et les paysages pris aux environs de Saintes, des tableaux de fleurs. Ils apparaissaient comme une nouveauté et marquaient ainsi une étape dans le développement de son art. C'étaient : *Une jeune Fille arrangeant des fleurs, les Magnolias, une Branche de cerisier anglais,* des roses trémières, des pivoines, des gerbes et bouquets de fleurs variées. Il n'a pas eu l'occasion de répéter cet ensemble de fleurs exécuté à Saintes.

Il peignit aussi à Saintes quelques portraits. Celui d'une dame Boreau, dont les charmes avaient exercé sur lui leur influence et encore celui de Corbinaud, qui fait maintenant partie des collections du Petit Palais, aux Champs-Elysées. Corbinaud était un agent d'affaires, régisseur de propriétés. Baudry l'avait persuadé de se faire peindre par Courbet, auquel il donnerait deux cents francs. A cette époque les peintres de portraits en province prétendaient idéaliser leurs modèles, les embellir, enjoliver d'un sourire les traits revêches qu'ils pouvaient montrer. Corbinaud s'attendait évidemment à avoir son portrait exécuté de la sorte.



XIX. — ETUDE POUR UNE DES DEMOISELLES DES BORDS DE LA SEINE.

Héliogravure.

[illegible]

réalisa douze cents francs. [illegible] rent des tableaux, qu'ils [illegible] mille francs.

Courbet avait mis à l'exposition [illegible] les paysages pris aux environs [illegible] de fleurs. Ils appartenaient [illegible] et marquaient ainsi une étape dans le développement de [illegible] *les Magnolias, une Branche de cerisier anglais,* des [illegible] trémières, des pivoines, des gerbes et bouquets de fleurs variées. Il n'a pas eu l'occasion de répéter cet ensemble de fleurs exécuté à Saintes.

Il peignit aussi à Sa[illegible] sur lui leur influence et [illegible] faires, régisseur de propriétés [illegible] deux cents francs. A cette ép[illegible] traits en province préten[illegible] les, les embellir, enjoliv[illegible] ches qu'ils pouvaient [illegible] évidemment à avoir [illegible]



C'était un lourdaud de paysan, le premier de sa race qui eut échangé la veste pour une redingote. Quand il se vit peint avec les véritables traits qu'il tenait de la nature, il eut horreur de lui-même et s'enfuit abandonnant le portrait impayé.

Mettant un terme à son séjour à Saintes, Courbet rentra à Paris en mars 1863. Il y avait cette année là un Salon. Il rapportait quelque soixante études ou tableaux, du nombre le tableau de grandes dimensions connu sous le titre de *Retour de la Conférence*. Des prêtres y sont montrés en marche dans une grande liberté de gestes, sous l'influence évidente du déjeuner et des libations, qui ont du clore la conférence les ayant réunis.

Il fallait disposer d'un vaste local pour exécuter ce tableau. Il y avait à Saintes, au haras de l'Etat, une construction destinée à servir de résidence au directeur qui, faute de fonds, n'avait pu être terminée et dont il n'existait que la toiture et les quatre murs. Courbet, lié avec le directeur du haras, qui lui avait donné à peindre plusieurs de ses chevaux, s'en assura l'usage. Il s'y enferma, sans dire naturellement ce qu'il entendait y faire, ne laissant pénétrer que quelques amis, que, comme modèles, il revêtait d'une soutane. Il put ainsi travailler assez longtemps en secret. A la fin le directeur du haras découvrit ce qui se passait et se crut perdu, si la chose venait à s'ébruiter. Il obtint de Courbet

sa parole de ne point révéler le lieu où l'œuvre avait été exécutée, puis la lui fit emporter nuitamment.

Courbet avait peint ce *Retour de la Conférence,* à Saintes, en catimini, sans le montrer, mais avec l'intention d'aller le produire à Paris, pour y faire du bruit.

V.

DE 1863 A 1870

LA MER

V.

DE 1863 A 1870

LA MER

Par un nouveau réglement, la liberté laissée aux artistes de mettre aux Salons tout un ensemble de leurs œuvres, avait été supprimée. Le nombre des artistes se présentant aux Salons s'accroissait tellement tous les ans, que la place pour exposer leurs productions devenait insuffisante. On avait en conséquence limité à deux œuvres l'envoi à faire par chacun. Courbet, comme les autres peintres, ne devait donc plus avoir à un Salon que deux tableaux et il n'eut ainsi, en 1863, que *la Chasse au renard* et le *Portrait de Mme L...*

Il avait bien présenté au Salon son tableau du *Retour de la Conférence,* qu'il eut voulu montrer de préférence à tout autre, mais il lui avait été renvoyé par décision administrative, par un coup d'autorité du gouvernement. Le sujet avait été déclaré injurieux pour les ministres d'un culte, comme tel attentatoire à la morale publique.

La mesure gouvernementale donna lieu à une violente polémique dans la presse, approuvée par les conservateurs, attaquée par les républicains et les libres penseurs. Courbet exposa l'œuvre dans son atelier et le nombre de visiteurs qu'il reçut, attirés par le bruit, dut le satisfaire. Il dut aussi être satisfait, comme homme d'opposition, de l'appui qu'il rencontra parmi ses amis politiques et de l'ardeur avec laquelle ils prirent sa défense. Il s'était proposé de forcer l'attention d'une certaine manière à l'aide de cette œuvre, il pouvait se dire qu'il y avait réussi. Aujourd'hui le tableau ne saurait être pris comme sujet de disputes politiques et on ne peut plus en parler qu'au point de vue strictement artistique. Or Courbet, en l'exécutant, venait pour la seconde fois de se laisser entraîner, en dehors de sa sphère de pur artiste, par des gens qui voulaient le tirer à eux. Une fois déjà, en 1853, il avait, avec ses *Baigneuses* et ses *Lutteurs,* forcé le côté réaliste de son art, pour plaire au groupe qui faisait de lui le chef du réalisme. Déviant de sa vraie voie une seconde fois, il produisait maintenant une œuvre à tendances, dont le sujet avait été choisi pour plaire à ses amis politiques.

La maxime fondamentale qu'il cherchait à inculquer autour de lui se formulait ainsi : « Un peintre ne doit peindre que ce que ses yeux peuvent voir. » Or qu'ayant vu un retour de Conférence avec des prêtres plus ou moins en ébriété, il l'eut peint au naturel,



XX. — LES DEMOISELLES DES BORDS DE LA SEINE.

Salon de 1857.

d'une façon désintéressée, en reproduisant de véritables prêtres, il eut alors peint une tranche de la vie, comme il l'avait fait dans *l'Enterrement* et *les Casseurs de pierre.* Mais il n'avait pas peint d'une façon désintéressée une scène telle qu'il eut pu réellement la voir, il l'avait composée et chargée dans une idée d'hostilité au clergé. Et encore, en déviation de son esthétique, ayant à représenter des prêtres, il avait manqué de prendre comme modèles de véritables prêtres, ainsi qu'il le devait, afin de rester fidèle à lui-même.

Dans *l'Enterrement* où il y a un prêtre, il avait, pour l'obtenir, fait poser le curé d'Ornans et on reconnaît que le prêtre montré est un vrai prêtre. Mais pour obtenir les prêtres du *Retour de la Conférence,* il avait simplement fait endosser une soutane à de ses amis de Saintes et aussi voit-on bien que les prêtres représentés n'en sont pas. Ayant à classer le *Retour de la Conférence* dans l'ensemble de l'œuvre de Courbet, on ne pourrait donc le mettre qu'à un rang inférieur, exécuté par son auteur, en déviation des principes qu'il cherchait à faire prévaloir (1).

Courbet comme homme était de nature débonnaire, se laissant aller aux influences, aux impulsions du moment, mais sur le terrain de son art il était doué de facultés qui le faisaient grand et une des plus dé-

---

(1) Le tableau n'existe plus. Il a été acheté par un catholique qui l'a détruit. Il reste une esquisse ou deux du sujet.

veloppées était le jugement. Venant donc à voir après l'exécution, de sang-froid, n'importe quelle de ses œuvres, il ne pouvait manquer de reconnaître son vrai caractère et de découvrir, s'il en existait, ses défauts et ses manquements. C'est ainsi qu'en 1853 ayant une fois exagéré le caractère réaliste qu'on lui attribuait et une autre fois, en 1862, versé dans la satyre, pour complaire à ses amis politiques, il s'est bien gardé de répéter la double expérience. Il avait sûrement jugé ses œuvres après coup, dans les deux cas, et compris où elles l'entrainaient.

Rien n'était plus intéressant que de voir Courbet dans l'exercice de ce que l'on pourrait appeler son jugement sur ses propres œuvres. Il peignait de verve, largement, d'abondance, en se servant le plus ordinairement du couteau à palette. C'était sa manière naturelle. Dans ces conditions la réussite est plus ou moins grande. Après avoir enlevé un morceau ou une étude, il se reculait pour l'examiner. Si la réussite était médiocre, il ne disait rien. On voyait qu'il n'était pas content de lui. Mais si, comme il arrivait le plus souvent, le morceau était réellement enlevé, l'étude réussie, il se laissait aller naïvement à des exclamations, qui tombaient comme des louanges qu'il s'adressait à lui même : Quel morceau! Est-ce peint! C'est parfait! Ceux qui le pratiquaient, l'ayant vu se taire devant des œuvres mal venues, trouvaient tout naturel de le voir

s'exclamer devant ses réussites. On ne pouvait manquer de reconnaître alors sa justesse de vision. La louange de ses propres œuvres était exacte.

Il ne montrait d'ailleurs aucune difficulté à reconnaître quand il s'était trompé. Il a maintes fois repris de ses tableaux, pour les retoucher dans les parties faibles ou même y changer ou supprimer des personnages. Il a agi ainsi jusque dans le cas de tableaux mis aux Salons. Il exposa, en 1865, le double portrait de Proudhon et de sa femme. La femme jugée mal venue déplut particulièrement. Il la fit disparaître du tableau après le Salon. Il a dans *la Sieste* supprimé, après l'Exposition particulière de 1867, où le tableau fut d'abord montré, une femme assise, peinte au premeir plan, pour lui substituer les chapeaux et les vestes d'hommes qu'on y voit actuellement (1). Castagnary raconte comment sur ses observations le tableau de *la Chasse au renard* fut remanié, on pourrait aller jusqu'à dire métamorphosé. Il s'y trouvait un piqueur à cheval dont la tête touchait presque le cadre. Courbet l'a supprimé. Il a même enlevé du tableau le renard, le remplaçant par un chien, si bien que la représentation qui subsiste maintenant du cheval et du chien a conduit à changer le titre même du tableau qui, appelé *la Chasse au renard* au Salon de 1863, est devenu le

(1) Dans les *Misères des Gueux* de Jean Bruno, il existe (page 34) une gravure sur bois, qui donne la *Sieste* telle qu'elle a d'abord paru, avec la femme peinte au premier plan.

Cheval du piqueur à l'Exposition particulière de 1867. On voit que si Courbet, dans l'exercice de son jugement, se prenait à louer naïvement les parties réussies de ses œuvres, il savait aussi en reconnaître les parties faibles et les reprendre, d'une manière que l'on peut dire publique.

L'accident arrivé à Courbet d'avoir un de ses tableaux repoussé du Salon de 1863, par mesure administrative, se répéta en 1864 avec son tableau *Le Réveil.* Deux jeunes femmes y sont peintes nues, l'une étendue sur un lit, l'autre venant s'y mettre. L'autorité crut voir dans ce sujet une scène trop libre, comme un attentat aux mœurs et le tableau fut renvoyé. Ce *Réveil* était le premier apparu des nus que Courbet se prenait à exécuter, fort différents de ses plantureuses baigneuses du Salon de 1853. Ses nus allaient représenter maintenant des femmes aux formes pleines, mais sveltes, d'une facture ferme et en même temps veloutée et éclatante.

Il envoya au Salon de 1865 le portrait de Proudhon, qui venait de mourir, et sur un côté de la toile figurait Mme Proudhon, supprimée ensuite. Le portrait fait maintenant partie des collections du Petit Palais aux Champs-Elysées. Le portrait du couple Proudhon fut au Salon généralement trouvé « affreux ». Jamais œuvre de Courbet ne fut plus mal reçue. Daumier, depuis longtemps des amis de Courbet, crut pour sa part



XXI. — LA CUREE, CHASSE AU CHEVREUIL DANS LES FORETS DU GRAND JURA.

Salon de 1857.

D'après le dessin de Courbet gravé sur bois, dans le *Magasin pittoresque* de mars 1864.

devoir protester. Il mit dans le *Charivari* du 22 juin 1865 une lithographie, où un artiste apostrophe violemment un visiteur au Salon, en lui disant : « Voyons ne soyez donc pas bourgeois comme ça... admirez au moins ce Courbet! » Mais le visiteur continue à détourner la tête et à s'éloigner.

Les critiques et les visiteurs au Salon se laissaient aller chaque année, devant les tableaux de Courbet, à leur sensation du moment. Une année ils exagéraient leur blâme à l'égard des tableaux qui, par une raison quelconque, pouvaient leur déplaire et l'année suivante se prenaient à louer des œuvres ne différant pas foncièrement de celles qu'ils avaient auparavant blamées, mais qui, par le choix du sujet ou tout autre motif, trouvaient grâce devant eux. C'est ainsi qu'alors qu'au Salon de 1865 le couple Proudhon avait été très mal reçu, *la Femme au perroquet* et *la Remise des Chevreuils* allaient être, au Salon de 1866, des mieux accueillis.

La Femme au perroquet était une femme nue, les cheveux épars, couchée sur des draperies, tenant un perroquet sur la main du bras gauche étendu. L'exécution élégante dans sa force était du même ordre que celle des femmes du *Réveil,* envoyé au Salon l'année précédente, mais comme le *Réveil,* rejeté par mesure administrative, n'avait pas été vu *la Femme au perroquet* arrivait avec son charme comme une surprise.

Ceux qui persistaient à faire de Courbet le représentant d'un art grossier, désigné sous le titre de réalisme, se trouvaient décontenancés. La sveltesse de cette femme, l'éclat, la fraîcheur de sa chair ne pouvaient manquer quoi qu'on en eut de séduire.

L'autre tableau exposé *la Remise des Chevreuils, au ruisseau de Plaisirs-Fontaine,* représentait un ruisseau au pied de rochers ombragés, avec des chevreuils au repos. Celui-là recueillait une approbation encore plus grande et plus générale que *la Femme au perroquet,* une approbation telle qu'aucune œuvre de Courbet n'en avait encore obtenue. *La Remise des Chevreuils* est maintenant au Louvre, donnée par une réunion d'amateurs qui l'achetèrent, en 1889, à la vente Secrétan 76.000 francs.

La Remise des Chevreuils montrait une nouvelle étape, dans ce que l'on peut appeler l'ascension de Courbet vers la clarté et la lumière. Nous en avons déjà signalé deux cas saillants, en parlant de la *Rencontre* peinte à Montpellier sous le ciel éclatant du midi et des *Demoiselles des bords de la Seine* et de *la Curée,* envoyées au Salon de 1857. Maintenant *la Remise des Chevreuils,* comme éclat de lumière et fraîcheur de coloris, laissait voir quelque chose de plus, quelque chose d'accentué, qu'on retrouverait dans les paysages désormais produits, tels que la *Sieste* du Salon de 1869 et les vues de mer. C'est que Courbet n'a



XXII. — LE COMBAT DE CERFS.

Salon de 1861.

pu manquer d'être influencé par une nouveauté survenue autour de lui, née en succession dans le temps de son réalisme, l'impressionnisme.

Il possédait, avons nous dit, une sûreté de jugement qu'il savait appliquer à ses œuvres, mais qu'il savait peut-être encore mieux exercer autour de lui. Il tenait les yeux ouverts. Aucune production d'un caractère nouveau ne pouvait lui échapper et manquer d'être prise par lui pour ce qu'elle valait. Il lui est arrivé maintes fois de découvrir les œuvres de jeunes gens de talent encore inconnus, d'en apprécier immédiatement la valeur et de se mettre à les vanter. Si son attention a pu être arrêtée ainsi par des œuvres rencontrées à l'écart, on peut penser si elle a du l'être par les envois importants de Manet, *le Déjeuner sur l'herbe* au Salon des refusés en 1863 et *l'Olympia* au Salon de 1865. A ce même Salon de 1865, figuraient en outre, s'appuyant sur l'art lumineux de Manet et en donnant comme un développement, deux grandes marines de Claude Monet.

Cependant il ne faudrait pas supposer que Courbet, faisant une nouvelle ascension vers l'éclat et la lumière, après avoir connu les œuvres de Manet et de Claude Monet, ait dévié de sa manière et changé de voie pour devenir lui même impressionniste. Nous n'entendons suggérer rien de semblable. Nous énonçons seulement un fait d'évidence, qui ressort de la vue de *la Remise*

des Chevreuils et des paysages et des marines qui l'ont suivie, que Courbet, ayant connu le mouvement dans le sens de l'éclat et de la lumière, qui se produisait par l'intermédiaire de jeunes gens autour de lui, a su y prendre part dans une mesure et en tirer avantage.

Une seconde Exposition universelle devait avoir lieu à Paris, en 1867. On allait profiter de l'expérience acquise avec la première pour agrandir le cadre de la nouvelle. Comme en 1855 l'exposition aurait en 1867, à côté de la partie consacrée à l'industrie, une partie consacrée aux Beaux-Arts. Cette exposition se présentait donc, encore plus que la première, comme un événement d'intérêt majeur pour les artistes. Courbet y vit de nouveau l'occasion de se produire. En 1855 il avait présenté un ensemble de ses œuvres à l'Exposition universelle, mais *l'Enterrement* et *l'Atelier* ayant été refusés par le jury, il s'était décidé, tout en ne retirant pas ses œuvres admises, à entreprendre une exposition particulière. *L'Enterrement* et *l'Atelier*, accompagnés d'œuvres diverses, avaient ainsi été placés dans une construction érigée exprès Avenue Montaigne.

En 1867 Courbet se résolut d'avance à montrer ses œuvres hors de l'Exposition universelle, dans une exposition particulière, organisée sur un beaucoup plus grand pied que celle de 1855. Il se trouvait maintenant dans une bonne situation pécuniaire. Il vendait de ses œuvres à des prix élevés pour l'époque et ses res-

sources lui permettaient une entreprise dispendieuse. Il consacrait donc la somme de cinquante mille francs à l'érection d'une vaste salle en charpente, près du pont de l'Alma, sur l'avenue qui longe la Seine. Dans ces conditions, il n'envoya à l'Exposition universelle que quatre tableaux et son effort se concentra sur son exposition particulière. Elle présenta réellement un magnifique ensemble. Elle comprenait plus de cent études et tableaux, choisis parmi les principaux de l'œuvre entière. Les divers aspects qu'il avait fait prendre à son art, les divers genres, sujets, motifs qu'il avait pu traiter étaient là, on ne peut mieux représentés.

Courbet, avec sa facilité de se laisser aller à son imagination, s'était figuré son exposition comme devant surexciter la curiosité et attirer la foule. Il n'en fut rien. La foule ne vint guère plus qu'en 1855. Comme alors les visiteurs se réduisirent à cette sorte de public restreint, qui s'intéresse assez aux œuvres d'art pour vouloir les juger d'après leur mérite intrinsèque, d'après leur facture et leur traitement. La foule ne recherche dans les œuvres d'art, surtout dans les tableaux, que le motif, que le sujet; seuls l'intéressent l'anecdote produite, les personnages en action. Et les œuvres de Courbet tirant avant tout leur valeur de la qualité de la peinture en soi, de la puissance de l'exécution, la foule se détournait d'elles, aussi bien en 1867 qu'en 1855, pour aller se réjouir ailleurs.

En 1868 Courbet envoya au Salon *l'Aumône d'un mendiant* et *le Chevreuil chassé aux écoutes.* A l'occasion de *l'Aumône d'un mendiant,* il crut devoir se livrer à une dissertation de caractère humanitaire. C'était, disait-il, un sujet venant s'ajouter à ceux sur lesquels il s'était déjà arrêté, pour montrer les misères sociales et conduire à y remédier. En réalité il n'avait jamais produit, d'une manière préconçue, qu'une seule œuvre à visées politiques ou sociales, *le Retour de la Conférence.* Si dans certains cas, tels que celui des *Casseurs de pierre,* on avait cru voir la montre de misères sociales à corriger, c'est la nature du sujet en lui même qui en était cause, sans que Courbet y eut d'abord pensé. De même avec son mendiant faisant l'aumône, c'était un gueux d'Ornans qu'il avait peint très simplement. La glose et les commentaires, dont il l'accompagnait, ne venaient que, comme une superfétation, à l'adresse de ses amis politiques.

Le mendiant faisant l'aumône déplut particulièrement au Salon. On le trouva mal dessiné, d'une couleur désagréable et, dans sa réalité, horrible à voir. Courbet désireux de peindre un mendiant avait pourtant eu raison de choisir un vrai mendiant à l'air minable. On était toujours devant ses œuvres à s'offusquer de la vie présentée sous ses traits saisissants.

Il envoya au Salon de 1869 *l'Hallali du cerf par un temps de neige* et *la Sieste*, deux grandes œuvres



XXIII. — PORTRAIT DE P. J. PROUDHON EN 1853.

Salon de 1865.

CROQUIS PRIS AU SALON par DAUMIER 10



Mon Martinet 172 r Rivoli et 41 r Vivienne — lith Destouches 28 r Paradis Pre Paris

— Voyons ne soyez donc pas bourgeois comme ça ... admirez au moins ce Courbet !

XXIV. *Le Charivari, 22 juin 1865.*

ayant figuré à son exposition particulière de 1867. *L'Hallali du cerf* est maintenant au Musée de Besançon et *la Sieste* est au Petit Palais des Champs-Elysées. *La Sieste* représente des travailleurs de la fenaison, endormis près de leurs bœufs, par la chaleur d'un après-midi. C'est le dernier grand paysage peint avec des personnages et en le comparant aux œuvres du même ordre, *les Demoiselles de village* du Salon de 1852 et *les Demoiselles des bords de la Seine* du Salon de 1857, on peut voir combien a été constante chez Courbet l'ascension vers l'éclat et la lumière.

En 1869, il y avait à Munich une exposition de peinture internationale annoncée de longue date, de manière à s'assurer le concours des artistes étrangers. Courbet y envoya un ensemble de ses œuvres. Les pays où il a été le mieux compris et apprécié de son vivant sont la Belgique et l'Allemagne. Il se plaisait à louer la Belgique comme étant pour lui une terre d'élection. Il y a entretenu des rapports étroits avec les jeunes artistes. Il n'a cessé de la visiter et d'envoyer de ses tableaux aux expositions ayant lieu à Bruxelles et dans les autres villes.

Il n'a pas eu avec l'Allemagne les mêmes relations suivies, mais il y est allé, une première fois en 1858, à Francfort, et une seconde fois en 1869, à Munich. Ses tableaux à l'Exposition internationale eurent un énorme succès. Le jury réclama spécialement pour lui une

décoration qu'allait lui remettre le roi Louis II, l'ami de Wagner. Courbet se rendit à Munich à l'automne pour y cueillir ses lauriers. On le fêta et l'honora de toutes les manières. On voulut le voir peindre. Il exécuta devant les principaux artistes le nu appelé la *Femme de Munich.* Il avait en dehors de son art des supériorités pour séduire les Allemands. A Francfort, dans les forêts, il s'était révélé un chasseur exceptionnel et à Munich, cette ville des buveurs de bière, il se montra invincible la chope à la main.

Au moment où nous sommes arrivés, Courbet ajoutait depuis plusieurs années, à l'ensemble de son œuvre, la représentation de la mer. Il avait d'abord peint quelques tableaux où la mer lui avait servi de motif : à Palavas, la mer Méditerranée à l'occasion de ses visites à Montpellier; lors d'une excursion au Hâvre en 1861, l'*Embouchure de la Seine; la Pointe de Vallières*, à Royan, pendant son séjour à Saintes, en 1862. Ce n'étaient là que des contacts épisodiques avec la mer. Mais en 1865, venu sur les côtes normandes et y retournant jusqu'en 1869, il entre en étroite liaison avec elle. Nous avons dit quelle sorte d'instinct poussait Courbet vers la nature, quelles dispositions le portaient à en rechercher les spectacles. Cette délectation d'artiste qu'il avait d'abord éprouvée dans les bois et devant les horizons de sa Franche-Comté, il va maintenant la ressentir devant la mer. Il passera des heures et des



XXV. — LA REMISE DES CHEVREUILS, AU RUISSEAU DE PLAI SIRS-FONTAINE.

Salon de 1866.

jours à l'observer. Il pourra donc la rendre comme un homme l'ayant véritablement pénétrée.

En 1865, la première année où il séjourne sur les côtes normandes, il demeure à Trouville jusqu'en novembre. En 1866, il est à Deauville, qui se développait alors. Le Comte de Choiseul le garde à son chalet. En 1867, l'année de l'Exposition universelle, où il a organisé sa propre exposition au pont de l'Alma, il va se reposer en août, à St-Aubin, chez un de ses amis en villégiature. En 1869, c'est à Etretat qu'il passe l'été avant de partir pour Munich. En changeant de lieu, il a pris connaissance du littoral sous ses diverses faces et il peindra un grand nombre d'études et de tableaux où ses plages, ses falaises, ses rochers seront montrés en combinaison avec la mer. Il s'est plu à appeler « paysages de mer » les œuvres de cette sorte, qu'on pourrait dire mi-partie des paysages, mi-partie des marines.

Il a en même temps peint la mer elle-même, la mer toute seule sous ses apparences changeantes. Il l'a fait avec succès, car il était alors dans les meilleures conditions pour y réussir. Il avait éclairci de plus en plus sa palette. Il a su voir la mer d'une manière personnelle et certains de ses aspects qu'il a reproduits de préférence, sont très particuliers. C'est par exemple celui de la mer observée d'une certaine hauteur, en combinaison avec le ciel, s'étendant dans le lointain. Il a vraiment réussi à donner alors la sensation du loin-

tain et de l'espace immense. Le titre qui conviendrait le mieux aux œuvres de ce genre serait celui de l'*Immensité,* et qui a bien en effet été mis à une d'entre elles, faisant partie de la collection Ionidès, au South-Kensington museum, à Londres.

Descendu des hauteurs où il avait étendu la vue dans l'espace, Courbet la ramenait on peut dire à ses pieds. Il s'est alors attaché à peindre la vague qui, en se soulevant, vient se briser sur le rivage, Il a été saisi par cet aspect particulier de la mer. Il l'a peint avec persistance, sans toutefois tomber dans la monotonie. Il tenait les yeux si bien fixés sur son sujet, qu'il a su introduire dans la reproduction qu'il en a donnée, cette variété de mouvements, de coloration, de lumière qu'il comporte. En même temps on peut voir, dans ce cas, comment il faisait sortir ses grandes œuvres de ses études préliminaires. En peignant la vague sur des toiles de formes et de dimensions les plus diverses, il est arrivé, par ascensions successives, comme à un point culminant, à de ces œuvres maîtresses, telles que celles qu'il a dénommées *la Mer orageuse,* l'une qu'on peut dire définitive, maintenant gardée au Louvre, l'autre l'ayant précédée et ayant été comme une dernière étape, qui se trouve à la National Galerie, à Berlin.

Courbet apparaissait au Salon de 1870, sous un aspect nouveau, comme peintre de la mer. Il y mettait



XXVI. — LA FEMME AU PERROQUET.

Salon de 1866.

deux tableaux, qui synthétisaient le travail auquel il se livrait depuis plusieurs années sur les côtes normandes. C'étaient la *Falaise d'Etretat*, une de ces œuvres auxquelles il donnait le titre de « paysage de mer », représentant un motif pris à un point du littoral, en combinaison avec une vue de la mer; puis cette *Mer orageuse*, du Musée du Louvre, dont on peut dire qu'elle a été le couronnement de ses études sur la vague en mouvement. Cette exposition fut bien reçue du public au Salon et particulièrement appréciée par l'élite, capable de juger les choses d'art d'après leur mérite intrinsèque.

Le Salon de 1870 était le dernier où Courbet exposerait. Avec la représentaion de la mer son œuvre s'était à temps complétée. A ce moment il n'était plus l'homme de jadis, simplement apprécié par un groupe. Quoique encore discuté, il était tenu de tous côtés pour un chef d'école. Parvenu ainsi à ce qu'on peut appeler la gloire, il avait, arrivant à vendre ses œuvres à des prix élevés, acquis ce qui pour lui, avec ses habitudes simples, était la richesse. Il avait donc triomphé dans la bataille de la vie. On pouvait le ranger parmi les hommes heureux. Mais il allait montrer une fois de plus combien est fragile la félicité attachée à la condition humaine. En effet il ne nous reste plus guère à exposer que ses malheurs. Cependant avant d'aborder cette triste part, il nous faut raconter un dernier épisode joyeux, qui

se présente à notre souvenir, et qui servira à faire voir qu'elles étaient à l'état normal sa bonne humeur et sa facilité à se divertir.

C'était un dimanche de juillet 1870. Lireux ancien directeur de l'Odéon avait invité Courbet à passer la journée et à diner à sa maison de Bougival. Il avait en même temps invité pour le fêter, à l'occasion de son succès au Salon, un certain nombre de ses amis. Nous étions là Castagnary, Baudry et d'autres. Nous nous étions promenés la journée dans l'île de Croissy. C'était l'époque des canotiers et ce dimanche d'été d'un beau soleil les avait vus s'ébattre particulièrement nombreux. L'heure du dîner approchait. Nous nous trouvions réunis à la maison de Lireux. Courbet à peu près seul manquait. On l'avait laissé dans l'île de Croissy allant se baigner. Excellent nageur, une fois dans l'eau il n'en sortait plus.

La maison de Lireux à l'entrée de Bougival avait vue sur la grand'rue. Soudain notre attention est attirée par une clameur. En regardant, nous voyons au loin un rassemblement qui s'avançait. Les gens sortaient des maisons, se mettaient aux fenêtres. Lorsque le rassemblement arrive près de nous, nous en découvrons la cause. Un homme l'avait fait naître s'étant mis en marche dans la rue, en caleçon de bain, le bas des jambes nues, les pieds chaussés de babouches jaunes, le corps drapé dans une couverture de laine



XXVII. — LE RUISSEAU-COUVERT.

Exposition universelle de 1867.

d'où sortait un de ses bras, le visage sous un chapeau de paille rabattu. Parvenu en face de notre maison, l'homme tourne brusquement et y entre. C'était Courbet qui avait fait la « charge » de stupéfier ainsi tout Bougival et qui, au milieu de nous, se mit à rire à gorge déployée. Nous lui fîmes chorus.

On n'était séparé que de quelques jours de la guerre et de l'invasion, mais on s'illusionnait, on ne les sentait pas venir.

VI.

DE 1870 A 1877

LA FIN

VI.

DE 1870 A 1877

LA FIN

A la révolution du 4 septembre 1870, Courbet se trouvait à Paris. Il y resta par civisme en prévision du siège à soutenir devenu inévitable. Les Prussiens s'avançaient.

Les artistes nommèrent le 6 septembre une commission des Beaux-Arts, qui fit de Courbet son président. Cette commission n'avait rien d'officiel, elle fut cependant autorisée par le gouvernement de la Défense nationale à siéger au Louvre, dans le cabinet de l'ancien surintendant des Beaux-Arts et à prendre la haute main sur les musées, que Courbet s'appliqua à sauvegarder.

Sous l'Empire Courbet était devenu homme d'opposition. Ses relations avec Proudhon et Proudhon mort, avec le groupe de ses fidèles l'avaient rangé parmi les ennemis irréductibles du régime napolénien.

A l'occasion du Salon de 1870, M. Maurice Richard, ministre des Beaux-Arts dans le cabinet formé le 2 janvier 1870 par M. Emile Ollivier, lui avait conféré la décoration de la Légion d'honneur. Il l'avait refusée par une lettre publique, qui avait fait grand bruit. Ceci explique comment, après la révolution du 4 Septembre, Courbet se soit trouvé définitivement du nombre des ennemis du précédent gouvernement en évidence, qu'on appellerait à prendre part, d'une manière quelconque, aux affaires publiques sous le nouveau régime et comment les artistes, venant à s'organiser, l'aient mis à leur tête.

Nous arrivons maintenant à un fait, qui a eu une influence décisive sur les dernières années de sa vie. Le 14 Septembre 1870, il adressait, en sa qualité de président de la Société des Artistes, une pétition au gouvernement de la Défense nationale demandant l'autorisation de *déboulonner* la Colonne Vendôme, si le gouvernement ne voulait s'en charger lui-même. Courbet avec le laisser-aller, le manque de précision qu'en dehors de son art il apportait dans ses dires et l'expression de ses idées, n'a jamais bien expliqué ce qu'il avait entendu par ce mot déboulonner. A l'époque, beaucoup croyaient, et il devait être du nombre, que le bronze sans armature d'un fût de pierre, formait l'entière structure du monument et qu'enlevé, *déboulonné*, la Colonne aurait disparu de la place où elle se



XXVIII. — LA JO, FEMME D'IRLANDE.

Exposition particulière de 1867.

trouvait. Cette disparition aurait été ainsi à ses yeux un acte n'entraînant pas de véritable destruction et, si l'on peut dire, de violence matérielle.

Sans avoir jamais précisé ce qu'il avait entrevu dans le déboulonnement réclamé, il a été plus explicite sur les suites qu'il eut dû avoir. Il résulte des explications qu'à diverses reprises il a présentées pour sa défense, que les bas-reliefs de la Colonne déboulonnée eussent dû être transportés et conservés aux Invalides. Ils se fussent trouvés là dans un centre militaire, mieux approprié à les recevoir qu'une place ayant accès sur la rue de la Paix, une rue dont le nom était comme un appel à la concorde, à l'union entre les peuples.

Il ne faudrait pas croire que Courbet demandant, en haine des Napoléons, à *déboulonner* la Colonne, c'est-à-dire à la faire disparaître, ait été mû par un désir strictement personnel et une passion qui lui fut restée propre. Le sentiment qui l'animait était alors commun à un grand nombre de républicains.

En septembre 1870 on était au lendemain de Sedan. La France tombée du sommet où elle croyait dominer l'Europe se voyait envahie, vaincue par un seul de ses voisins. La chute de la grandeur à l'abîme était attribuée par les républicains, en lutte violente depuis des années avec le gouvernement impérial, à l'action délétère du régime napoléonien, à la domination néfaste que les Napoléons avaient exercée sur le pays. La Colonne

chantée par les poètes, entourée d'un culte par les bonapartistes représentait la grandeur propre aux Napoléons et, comme telle, était devenue l'objet d'une profonde aversion pour les républicains. Des demandes après le 4 septembre se sont donc produites de divers côtés, au milieu d'eux, en vue d'obtenir son enlèvement. Aussi la pétition que présentait Courbet le 14 Septembre, venue avec les autres demandes, n'a-t-elle pas, dans le moment, soulevé la réprobation ou même attiré l'attention d'une manière particulière. Ce n'est que plus tard qu'on devait lui en faire un crime et en prendre contre lui occasion de poursuites.

L'insurrection du 18 mars à Paris, amena l'établissement de la Commune. Courbet allait en faire partie. Il ne faudrait pas plus que pour sa pétition demandant à déboulonner la Colonne, voir dans sa participation à la Commune un acte de stricte initiative de sa part, car il ne s'est point alors livré personnellement à une brigue politique active. On peut dire qu'il a été porté à la Commune, en suite de l'influence exercée sur lui par Proudhon. Il s'était comme abandonné à Proudhon qui, avec sa supériorité de dialectique, l'avait conquis et lui avait tracé le programme politique à suivre.

Courbet après la mort de Proudhon, en 1865, par attachement à sa mémoire, par persistance dans les idées qu'il tenait de lui, était resté en étroite relation avec le groupe des fidèles et des disciples qui préten-



XXIX. — LE CHEVAL DU PIQUEUR.

Exposition particulière de 1867.

daient le continuer. C'étaient pour la plupart des jeunes gens remuants, mais n'ayant de notoriété que dans leurs entours. Il fut flatté, choyé, accaparé par eux. Il possédait quelque chose de précieux qui leur manquait, la célébrité. Son nom, connu de tous, devenait, pour ceux qui pourraient en faire usage, un moyen de prise sur le public, surtout en temps d'élection.

On procéda, après la réddition de Paris, à l'élection de l'Assemblée nationale qui devait se réunir à Bordeaux. Paris votait tout entier au scrutin de liste sans sectionnement. Chaque électeur était de la sorte appelé à déposer dans l'urne une liste complète des députés à élire, au nombre de quarante-quatre. Dans ces circonstances les divers partis et groupements politiques recherchèrent, pour les faire figurer en tête de leurs listes, de ces hommes dont le nom universellement connu, devait entraîner les électeurs et aider à faire passer les hommes peu connus ou obscurs mis à la suite.

Les anciens amis et fidèles de Proudhon, entrant dans la lutte électorale à Paris, furent ainsi heureux de disposer d'un homme tel que Courbet, devenu des leurs et de pouvoir user de son nom. Ils le présentèrent donc, comme un de leurs candidats marquants, à l'élection de l'Assemblée nationale. Il ne fut pas élu. Il obtint cependant cinquante mille voix, une minorité dont il s'ennorgueillit, qui fit qu'il resta plus que jamais attaché à ceux qui l'avaient mis sur les rangs.

Vinrent l'Insurrection du 18 mars et le 26 mars les élections à la Commune. Le groupe qui précédemment avait inscrit Courbet parmi ses candidats, désireux de le faire entrer à l'Assemblée nationale, maintenant dévoué à la Commune, voulut l'y faire entrer. Il en fit donc de nouveau un de ses candidats et Courbet, adhérant à la Commune, se présenta aux électeurs d'accord avec lui. On votait par arrondissement. Courbet porté dans le VIe ne fut pas élu, faute d'un nombre de voix suffisant. Des élections complémentaires, pour remplir les sièges restés vides, furent fixées au 16 avril.

Courbet avait, dans un appel aux électeurs, montré les sympathies qui l'unissaient à Proudhon. On va voir combien était vrai ce que nous avons dit, que c'était l'influence exercée sur lui par Proudhon qui l'avait d'abord poussé vers l'action politique que, de lui-même absorbé par son art et manquant d'aptitudes, il n'eut vraisemblablement jamais abordée. Il déclarait en effet, à l'occasion des élections du 26 mars : « Je me suis toujours occupé de la question sociale et des philosophies qui s'y rattachent, *marchant dans cette voie parallèlement à mon camarade Proudhon.* »

Arrivent les élections complémentaires du 16 avril. A ce moment la Commune périclitait. Tous les hommes qui à la première heure, sans être de purs révolutionnaires, s'étaient laissés aller à en faire partie ou du



XXX. — LES MAGNOLIAS.

Exposition particulière de 1867.

moins à entrer en rapports avec elle, s'en étaient retirés donnant leur démission, ou s'en étaient autrement écartés. Elle n'était donc plus soutenue que par l'extrême parti révolutionnaire et socialiste, une faible minorité de la population et assiégée dans Paris par l'armée de Versailles, elle ne pouvait manquer de succomber.

Courbet ne vit rien de cela. Il n'avait aucune aptitude à juger une situation politique. Sans se retourner contre les hommes avec lesquels il s'était lié, qui l'avaient précédemment porté, en restant avec eux, il eut facilement pu, après son échec du 26 Mars, s'abstenir de courir les chances d'une nouvelle élection. Mais se laissant toujours aller, il redevint candidat dans le VIe arrondissement le 16 avril. On se rendait compte à Paris que la Commune n'avait plus d'avenir. Le nombre des abstentions fut énorme. Courbet recueillit encore moins de voix qu'à l'élection précédente. Cependant la Commune ayant décidé que cette fois ci, quelque fut le chiffre minime des voix exprimées, elle validerait, dans chaque circonscription, les candidats en ayant obtenu le plus grand nombre, il fut reconnu élu avec la chétive minorité de 2.418 voix, dans un arrondissement comptant 24.000 électeurs inscrits.

A la Commune, il fit partie de la minorité modérée appelée girondine par les violents et les purs révolutionnaires, qui ne put qu'assister impuissante et com-

primée aux actes sanguinaires et aux incendies des derniers jours. Il n'acquit aucune influence, il ne jouit d'aucune autorité au sein de la Commune. Il avait une élocution aisée avec des artistes à l'atelier, ainsi qu'entre amis à dîner ou à la taverne, il montrait une sorte d'aptitude épistolaire et dans ses lettres pouvait narrer vivement. Mais il se trouvait muet, lorsqu'il fallait s'adresser à une assemblée et il était obligé de recourir à une plume amie, ayant à rédiger un document destiné à la publicité. Proudhon a dit de lui qu'il ne savait ni parler ni écrire, ce qui était vrai au sens élevé; il était en outre dépourvu d'entregent et, dans ces conditions, impropre à exercer de l'action dans une assemblée, n'en n'a exercée aucune au sein de la Commune.

Surviennent, à la chute de la Commune, la bataille des rues entre Versaillais et fédérés, les incendies, les massacres d'otages du côté de la Commune, les exécutions sommaires de fédérés du côté de Versailles. Les membres de la Commune, qui n'ont pas péri dans la lutte, se sont cachés, plusieurs réussiront à s'enfuir, les autres seront successivement découverts. Courbet réfugié dans une maison amie est arrêté le 7 juin et tenu prisonnier à Versailles. Au milieu d'août, il comparaissait à Versailles devant le conseil de guerre, appelé à juger, en même temps que lui, dix-huit autres membres de la Commune.

Ces hommes arrivaient devant le conseil de guerre



XXXI. — LA LAITIERE DE SAINTONGE.

Exposition particulière de 1867.

chargés de l'exécration publique. Les violences et les cruautés commises par la Commune, à sa dernière heure, avaient soulevé contre eux une indignation sans limites. Courbet, en ce qui le concernait, était tenu responsable du renversement de la Colonne Vendôme, accompli violemment devant la foule, le 16 mai.

Avec cette versatilité qui se produit en temps de révolution, on était loin maintenant de l'état d'esprit où l'on s'était trouvé au 4 septembre, on ne se rappelait plus que les républicains avaient alors regardé la Colonne avec haine et que, parmi eux, des voix diverses s'étaient élevées pour demander sa disparition. Une seule demande restait présente à l'esprit, celle que Courbet avait formulée, le 14 septembre, dans sa pétition au gouvernement de la Défense nationale. En conséquence on lui faisait porter tout le poids de la colère ressentie. C'est lui, disait-on, qui a d'abord demandé la disparition du monument et c'est lui qui, entré à la Commune, aura obtenu qu'on la réalisat. Il comparaissait donc devant le conseil de guerre ayant à sa charge le renversement de la Colonne.

Courbet, par ses explications au cours de l'interrogatoire à l'audience, puis par la bouche de son défenseur Lachaud, fit connaître qu'elle avait été sa conduite à la Commune et quel avait été particulièrement son rôle à l'égard de la Colonne. Il avait bien présenté, comme président de la Commission des artistes, une

pétition demandant à la déboulonner. L'acte qui eut pu s'en suivre, dans sa pensée, n'eut point entraîné d'action violente. Il eut, il est vrai, amené la disparition du monument de la place où il avait été élevé, mais les bas-reliefs qui l'entouraient, transportés aux Invalides y eussent été préservés. Quant au renversement accompli, il n'y avait point participé. Le décret qui l'ordonnait avait été rendu par la Commune le 12 avril, avant qu'il n'en fut membre, son élection ne datait que du 16 avril. A la Commune il avait fait partie de la minorité désireuse de modération, qui s'était vainement efforcée de contenir les extrêmes révolutionnaires de la majorité, seuls responsables des actes violents accomplis.

Les témoignages de membres de la Commune se produisirent à la décharge de Courbet. Pascal Grousset, un de ses co-accusés, vint prendre pour lui le renversement. Le contrat préparé entre la Commune et l'ingénieur chargé des travaux, en sa possession, ne portait point la signature de Courbet, resté étranger à l'arrangement survenu.

Tout cela était vrai. Il faut cependant reconnaître que si Courbet n'était entré à la Commune qu'après que le décret ordonnant le renversement eut été rendu, il avait, en venant faire partie d'un gouvernement qui procédait à l'exécution de l'acte décrété, encouru, au moins de ce fait, une part de responsabilité. S'il eut



XXXII. — L'AUMONE D'UN MENDIANT.

Salon de 1868.

D'après le dessin de Courbet reproduit dans l'*Album autographique* de 1868.

éprouvé une absolue répulsion et le souci de se soustraire à toute participation dans l'acte décrété avant son entrée, mais dont on poursuivait l'exécution après son entrée, ils l'eussent empêché d'entrer et tenu à l'écart.

C'est que la Commune n'était pas une simple assemblée délibérante, où la majorité par ses hommes qui gouvernent est seule responsable des mesures prises et des actes exécutés, la minorité opposante étant à l'abri. La Commune était le gouvernement même. Il n'y avait point au-dessus ou à côté d'elle de pouvoir exécutif. Elle était à la fois assemblée délibérante et pouvoir exécutif. Les décrets promulgués l'étaient sous la signature impersonnelle *La Commune*, impliquant de même majorité et minorité et comportant ainsi une part de responsabilité de chacun des membres dans n'importe quel acte. Le seul moyen de se préserver des conséquences, à l'occasion d'une mesure qu'un membre put réprouver, eut été de donner sa démission et de se retirer.

Les déclarations présentées par Courbet, son défenseur et les témoins à décharge ne pouvaient donc servir qu'à diminuer, sans la supprimer complètement, la part de responsabilités encourue dans les actes réalisés, y compris le renversement de la Colonne et par suite faire réduire autant que possible, faute de mieux, la condamnation à intervenir. En effet le conseil de

guerre, tel qu'il était appelé à juger les prévenus qui lui étaient déférés, avec les lois qu'il lui était donné d'appliquer, ne pouvait se dispenser de les condamner tous à une peine quelconque, n'y eut-il contre quelques-uns d'entre-eux que la simple inculpation d'avoir fait partie de la Commune, sans charges spéciales. Courbet fut donc condamné par les membres du conseil de guerre, à l'unanimité, à six mois de prison, cinq cents francs d'amende et les frais du procès.

Si on considère cette condamnation, on ne peut, vu l'état des esprits au moment où elle fut prononcée, la juger que comme modérée. De la part d'un conseil de guerre, qui appliquait aux autres membres de la Commune des peines telles qu'à deux d'entre eux la mort et à beaucoup d'autres la transportation, les six mois de prison, pour avoir demandé l'enlèvement de la Colonne et avoir fait partie d'un gouvernement l'ayant renversée, laissaient voir une certaine mansuétude et prouvaient que les explications fournies par Courbet sur son vrai rôle avaient porté. Le conseil de guerre, dans la circonstance, ne s'était point laissé influencer par les voix du dehors. S'il les eut écoutées, sa condamnation eut été autrement sévère. Il faut en effet avoir présent à l'esprit que la clameur de vengeance, la demande de châtiments implacables, qui s'étaient élevées à la suite des événements tragiques ayant accompagnés la chute de la Commune, se fai-



XXXIII. — LA SIESTE, PENDANT LA SAISON DES FOINS, MONTAGNES DU DOUBS.

Salon de 1869.

saient toujours entendre. Le fait que des accusés se trouvaient en présence de juges, qui pouvaient leur infliger les peines les plus terribles, n'arrêtait en rien les attaques qui se produisaient au dehors, pour grossir leurs crimes et accroître, si possible, leur degré de culpabilité.

Courbet était personnellement en butte aux basses injures, aux accusations que déversaient sur lui les journalistes, les hommes les plus divers et jusqu'à des écrivains célèbres. Ce reproche qui, de tout un côté du monde artistique et littéraire, l'avait si longtemps poursuivi de n'être qu'un artiste grossier, dont les œuvres réalistes manquaient d'idéal et de noblesse, se reproduisait encore accru, pour le représenter comme quelqu'un qui étant de bas instincts en art, ne pouvait être en politique qu'un homme sans foi et sans morale. Les partisans du régime déchu au 4 septembre, dans l'état changé de l'esprit public, se relevaient. Les bonapartistes, les romantiques encore épris de la grandeur napoléonnienne, les chauvins pénétrés du vieux fanatisme militaire, sentant que la destruction de la Colonne soulevait une colère générale, en rendaient Courbet responsable et l'accablaient de toutes les manières. Ils trouvaient ainsi outre l'occasion de satisfaire leur haine propre, celle de remettre la main sur le peuple, en se donnant auprès de lui pour des justiciers, pour les vengeurs du crime accompli.

Courbet, eu égard aux circonstances, eut pu prendre sa condamnation à six mois de prison comme une peine après tout légère et supporter la malédiction dont il était l'objet avec équanimité. Dans un pays comme la France où, au cours des révolutions qui se sont succédées, la vengeance du vainqueur s'est presque toujours appesantie sur le vaincu, la première qualité que doit posséder l'homme engagé dans la mêlée politique est cette force de caractère, qui lui permettrait de subir, sans en être accablé, la défaite et les persécutions. Mais si nous avons dit que Courbet était dépourvu de ces dons, qui lui eussent permis de prendre part avantageusement à l'action politique en temps normal, il manquait encore plus des qualités voulues, pour supporter de sang-froid les insuccès et les revers à prévoir en période troublée.

Le tempérament de l'artiste est fait d'une sensibilité, qui ne comporte pas la force de résistance nécessaire à l'homme politique. Courbet était un artiste fourvoyé dans la politique. Cet homme impressionnable qu'émouvaient les spectacles de la nature, l'aspect des bois, la vue de la mer, qui recevait souvent d'un incident de la vie ordinaire comme une commotion, qui le lui faisait considérer hors de toute proportion avec sa réelle importance, n'était point organisé pour se roidir en cas de malheur. Il était à cette époque devenu obèse, grand travailleur tel qu'il l'avait tou-

jours été, le poids du travail commençait, en même temps que l'âge, à se faire sentir et il se trouvait dans une condition où les angoisses morales et les chagrins cuisants, venant fondre sur lui, devaient l'accabler.

Lorsqu'il parut devant le conseil de guerre, on vît un homme vieilli, affaissé sur lui-même, atteint au fond de son être. L'écroulement de ce rêve humanitaire que Proudhon lui avait communiqué et qu'il avait cru devoir se réaliser avec la Commune, l'afflux de malédictions dont il était l'objet, le reniement de toutes sortes de gens, dans sa prospérité, ses familiers ou ses amis, les souffrances physiques de l'emprisonnement constituaient un poids trop lourd pour son extrême sensibilité naturelle et sa constitution affaiblie. La répression de la Commune lui avait porté un de ces coups dont on ne se relève pas.

Il était tombé malade pendant sa détention préventive, on avait du le transporter à l'hôpital militaire de Versailles. Il fut après sa condamnation mis à la prison de Ste-Pélagie, à Paris, pour y purger ses six mois de prison. Entré à Ste-Pélagie à la fin de septembre, il y resta trois mois, mais à la fin de décembre, repris par la maladie, il obtint d'aller prisonnier sur parole, à la maison de santé du Dr Duval, à Neuilly, où il subit une opération du Dr Nélaton et finit le temps marqué à son emprisonnement.

Il lui fut permis de peindre à Ste-Pélagie. Aussitôt

qu'il reprenait ses pinceaux, il retrouvait sa grandeur. Les modèles lui manquaient, mais tout pouvait lui servir de modèles. Il se procura des pommes rouges et blanches. Il les a peintes en petits assemblages de deux ou trois, ou groupées en assez grand nombre avec des accessoires. Il en fait des chefs-d'œuvre. A Ste-Pélagie et à la maison de santé, il a aussi peint d'autres fruits, des raisins, des chataignes et quelques tableaux de genres divers.

Ayant recouvré la liberté, il put s'apercevoir, par les avanies qu'on cherchait à lui infliger et les coups qu'on venait à lui porter, combien le soulèvement contre lui avait été et restait profond. L'atteinte la plus sensible lui vint alors des artistes. Il avait envoyé deux tableaux à exposer au Salon de 1872, *La Femme de Munich* et des *Pommes rouges*. Le jury les eut laissé passer sans encourir la responsabilité, sur le terrain politique, de se prononcer en sa faveur, puisque ses œuvres entraient au Salon de plein droit. Il était *Hors-concours*. Cependant le jury, entraîné par le soulèvement de l'opinion au dehors et le partageant, à la demande de son président Meissonier, eut l'ignominie de frapper arbitrairement Courbet, sur le terrain artistique, en déclarant qu'il déshonorerait le Salon et en refusant ses tableaux. Des seize peintres que comprenait le Jury, deux seulement, Fromentin et Robert Fleury, votèrent contre cette exclusion. Puvis de Cha-



XXXIV. — LA FALAISE D'ETRETAT, APRES L'ORAGE.

Salon de 1870.

vannes, qui faisait partie du Jury, indigné de l'injustice qu'on allait commettre s'était retiré avant le vote, démissionnaire. Le Jury se vengea de lui, en refusant son tableau *Les jeunes Filles et la mort,* qu'il présentait cette année là au Salon.

Courbet put malgré tout reprendre, tant bien que mal, son genre de vie habituel à Paris et à Ornans, aussi longtemps que le gouvernement de M. Thiers subsista. Il avait eu des rapports personnels courtois avec M. Thiers, qui le lui rendaient bienveillant. Et M. Thiers et son gouvernement ne pouvaient penser que Courbet, après qu'il eut accompli son temps de prison et payé l'amende et les frais du procès auxquels il avait été condamné, ne fut pas entièrement libéré. Mais le 24 mai 1873, M. Thiers et son gouvernement furent renversés et remplacés par un gouvernement où, avec le Maréchal de Mac-Mahon, se coalisaient les hommes des régimes déchus et où les bonapartistes pourraient exercer leur influence.

Le gouvernement de M. Thiers laissait, soumis à l'examen de l'Assemblée nationale, un projet de loi, qu'il lui avait présenté, portant que la Colonne sur la place Vendôme serait reconstruite. Le projet voté, devint loi quelques jours après le 24 mai. A cette occasion les bonapartistes, rendus audacieux par leur alliance avec les droites légitimiste et orléaniste victorieuses, introduisirent à l'Assemblée une motion pour

que les frais de reconstruction fussent supportés par Courbet. Et le ministre des finances, M. Magne, homme lige du régime impérial renversé le 4 Septembre, d'accord avec eux, se mit immédiatement en mesure d'obtenir prise sur lui. Courbet avait été condamné au criminel, comme ayant participé au renversement de la Colonne, on allait maintenant demander au tribunal civil de reconnaître que la condamnation au criminel le faisait, au civil, redevable envers l'Etat des frais de reconstruction du monument. Comme mesure préliminaire, le ministre des finances, en attendant le jugement demandé au tribunal, faisait procéder à la saisie des tableaux et des biens lui appartenant.

Courbet se voyait donc tout-à-coup exposé à la vengeance de ses pires ennemis, maitres du gouvernement. Les attaques qu'ils avaient dirigées contre lui, alors que dans l'opposition ils étaient encore contenus par M. Thiers, lui faisaient juger ce qu'il pouvait attendre d'eux, maintenant qu'ils possédaient la force que donne le pouvoir. L'action qu'on allait introduire au civil, qui serait d'après la jurisprudence invoquée sûrement reçue, aurait pour effet de le laisser le reste de sa vie sous le poids de paiements écrasants à exécuter, alors que la saisie à laquelle on procédait de ses tableaux et de ses biens commençait par le priver de ses ressources, puis il avait en perspective l'application qu'on pourrait lui faire de la contrainte par corps, c'est-



XXXV. — LA MER ORAGEUSE.

Salon de 1870.

à-dire de l'emprisonnement, en cas de non versement des sommes qu'il serait condamné à payer.

Il ne lui restait qu'un moyen d'échapper à ses ennemis et d'assurer sa liberté, c'était de s'exiler. En juillet 1873, il quittait Ornans et, franchissant la frontière, arrivait aux Verrières, sur le territoire suisse. Il lui fallait, en prévision de la longueur possible de son exil, se chercher en Suisse un lieu de résidence. Après avoir visité plusieurs villes, il s'arrêta définitivement à la Tour de Peilz, à côté de Vevey, sur le bord du lac Léman. Il y acheta une maison avec un jardin, baigné directement par les eaux, d'où l'on jouissait d'une vue superbe sur le lac et les montagnes qui l'environnent. C'était une ancienne auberge connue sous le nom de *Bon-Port,* comme l'indiquait encore l'enseigne placée sur la façade.

Il s'y installa. Il avait pu sauver, avec l'aide de ses amis, un assez grand nombre de ses tableaux épars çà et là, ainsi que d'autres éléments de sa fortune, que les agents du fisc n'étaient pas parvenus à saisir à temps. Il pouvait compter par surcroit sur le produit des tableaux qu'il allait encore peindre. Sa situation pécuniaire était donc satisfaisante. Il se fit des amis à la Tour de Peilz, il y eut des familiers et fut l'objet des prévenances des habitants, fiers de posséder au milieu d'eux un artiste célèbre. Il se trouvait ainsi établi dans des conditions aussi favorables que possible, pour sup-

porter l'exil, qui devait s'étendre aux dernières années de sa vie, sans qu'il put revoir la France.

Il se remit à peindre à la Tour de Peilz, mais il n'avait plus sa grande force physique. Les coups qu'on n'avait cessé de lui porter, sa ruine que l'on poursuivait, en l'obligeant à payer la reconstruction de la Colonne, le parti douloureux qu'il avait du prendre de s'exiler, étaient venus définitivement l'abîmer. Il n'était plus en état d'entreprendre de ces grandes œuvres d'autrefois. Il devrait se contenter désormais de peindre des tableaux de petite ou moyenne dimension, avec des intervalles de repos. Ses qualités d'exécution ne se sont pas moins retrouvées ici, comme elles s'étaient retrouvées à Ste-Pélagie, dans des conditions déjà défavorables. Il a peint à la Tour de Peilz des œuvres telles que le portrait de son père, maintenant au Petit Palais des Champs-Elysées, telles que la *Vigneronne de Montreux* et aussi des vues du château de Chillon, des bords du lac et des sites entourant le lieu où il résidait.

Alors qu'il s'établissait à la Tour de Peilz, le ministre des finances, à Paris, avait introduit auprès du tribunal civil l'instance, qui devait le rendre redevable des frais amenés par la reconstruction de la Colonne. Courbet s'était porté partie opposante auprès du tribunal. Il trouva, en Castagnary, un ami fidèle, pour veiller à ses intérêts, le renseigner et suivre le cours de son procès.

La demande venue du ministre ne pouvait être repoussée. La loi rend le condamné passible de réparer de ses deniers le dommage dont l'existence a été établie par sa condamnation. Aussi lorsque le procès vint à être plaidé, l'avocat de Courbet Lachaud, gêné dans sa défense sur le terrain légal, se plaça-t-il sur le terrain des convenances morales et des sentiments naturels d'équité, pour s'élever contre une revendication introduite par pur esprit de haine. Un gouvernement tout puissant allait choisir arbitrairement, entre tous les condamnés, un artiste comme Courbet, pour lui faire supporter le poids de la réparation exigée. Le caractère secondaire de son rôle politique eut dû le mettre à l'abri des poursuites en pareil cas. Il eut fallu le laisser à l'écart et l'oublier, après qu'il eut subi les peines portées contre lui au criminel, comme l'avait justement fait le gouvernement de M. Thiers.

Le tribunal, faisant droit à la demande du ministre, astreignit Courbet à payer les frais entraînés par la reconstruction de la Colonne, valida la saisie anticipée d'une part de ses biens et donna pouvoirs de procéder à toutes nouvelles saisies. Courbet appela de ce jugement que la Cour confirma. La demande du ministre reçue, il fallait fixer le montant de la somme exigible. Là, les délais se prolongèrent. Le compte ne pouvait être établi qu'après entier achèvement des travaux. Puis lorsque les dépenses furent totalisées, Courbet

en disputa l'élévation et introduisit une demande pour expertise et réduction à obtenir. Le réglement de ces questions complexes pris un long temps et ce ne fut que le 24 mai 1877 que le tribunal rendit un jugement, fixant définitivement à trois-cent-vingt-trois mille francs, payables par annuités de dix mille francs, la somme que Courbet aurait à verser pour la reconstruction de la Colonne.

Courbet se rendait compte qu'aussi longtemps que les partis du passé coalisés avec le Maréchal de Mac-Mahon resteraient triomphants, il n'obtiendrait point de cesse à la persécution dirigée contre lui. Il ne lui restait l'espérance d'en être délivré que dans un changement, qui ramènerait les républicains au gouvernement. Il pouvait se promettre dans ce cas de les voir revenir sur les actes accomplis par leurs adversaires politiques et, par une amnistie générale ou des mesures bienveillantes prises en sa faveur, être déchargé du poids mis sur ses épaules. Aussi suivait-il avec anxiété les événements.

Lorsque l'Assemblée nationale, qui avait renversé le 24 mai 1873 le gouvernement de M. Thiers, eut été remplacée par une chambre composée en majorité de républicains, le Maréchal de Mac-Mahon fut contraint d'appeler au ministère des républicains, Jules Simon, Léon Say. Courbet commença alors à prendre espoir. Mais son procès suivait son cours légal, qu'un gouver-

nement ne pouvait facilement interrompre et avant qu'il ne fut terminé, le Maréchal de Mac-Mahon renvoyait ses ministres républicains. Il rappelait le 16 mai 1877, M. de Broglie et ses partisans, c'est-à-dire les hommes mêmes qui avaient engagé ou laissé engager le procès contre Courbet.

Le ministère de Broglie fut renversé en septembre par la majorité républicaine d'une chambre réélue après dissolution. Alors Courbet put réellement prendre espoir. Les républicains allaient revenir tout puissants au gouvernement, non seulement en s'emparant du ministère, mais encore de la présidence de la République, dont le Maréchal de Mac-Mahon serait obligé de se démettre. Ce changement se produirait trop tard pour qu'il put en profiter. Il touchait au terme de sa carrière. Depuis l'ébranlement qu'il avait éprouvé à la chute de la Commune, sa santé était allée en déclinant. Le foie et les reins étaient atteints. L'hydropisie, comme conséquence de son affaiblissement général, survint. Elle fit dans l'été et dans l'automne de 1877 d'énormes progrès. Les secours que lui prodiguèrent les médecins et en dernier le Dr Colin, un de ses amis venu de Paris, furent vains. Il mourut le 31 décembre 1877 à la Tour de Peilz et y fut inhumé.

Les prix que l'on paie les tableaux ne sont point en relation directe avec leur mérite intrinsèque. Mais

il est intéressant de voir, reflétant les variations de l'opinion à l'égard des artistes, les variations que peuvent subir les prix de leurs œuvres à travers le temps.

Les poursuites exercées au civil contre Courbet, pour le contraindre à payer les frais de reconstruction de la Colonne, avaient amené les Domaines, à saisir, dans son atelier, des meubles et des tableaux. Après que le jugement l'astreignant à payer les frais eut été rendu, le 24 mai 1877, les Domaines firent vendre les objets saisis, afin de s'en approprier la valeur. La vente eut lieu le 26 novembre 1877, à l'Hôtel Drouot, « à la requête, était-il dit en tête du catalogue, de M. le directeur des Domaines, en vertu de jugement et d'une ordonnance de référé. » Courbet malade touchait alors au terme de sa carrière, cette vente fut un événement douloureux, qui lui porta un véritable coup et aggrava sa maladie. Elle fut désastreuse. *Le Cheval du piqueur* du Salon de 1863 n'obtint que 2600 francs; le *portrait de Proudhon* du Salon de 1865, 1500 francs; *Les petites Anglaises* maintenant au musée de Copenhague, 970 francs; le *portrait de Pierre Dupont,* 395, etc.

On pouvait constater la baisse de prix qui atteignait les tableaux de Courbet. Dans les années précédant 1870, il était arrivé à les vendre à des prix soutenus, les principaux à des prix élevés. Mais maintenant après la Commune, le torrent de malédictions et d'invectives déversé sur lui, éloignait la clientèle riche et les gens

« respectables ». Ses tableaux restaient ainsi à la traîne chez les marchands et ne trouvaient plus, à l'occasion, d'acheteurs, qu'à des prix très réduits.

Le dommage éprouvé par Courbet, d'une vente judiciaire désastreuse, avait aussi été éprouvé par un de ses grands devanciers, par Rembrandt. Entraîné par sa passion de collectionneur d'objets rares, Rembrandt avait fait des dettes dont il ne pouvait s'acquitter. Ses créanciers firent vendre ce que renfermait sa maison. On ne sait presque rien sur la fin de sa vie. Après avoir joui apparemment au début de la faveur et avoir trouvé des acheteurs, il semble les avoir perdus et avoir perdu sa réputation, pour être devenu tout à fait grand maître à la fin, en élargissant et accentuant sa manière, ce qui est arrivé aussi à certains peintres modernes.

Il faut, en tout cas, que Rembrandt, à un certain moment, n'ait pu vendre de tableaux ou n'ait pu en vendre qu'à des prix très bas, puisqu'il n'a pu se procurer, pour désintéresser ses créanciers et arrêter leurs poursuites, une somme équivalente à ce que pouvaient valoir aproximativement les objets saisis, dont la vente publique ne produisait que la somme de cinq mille florins. Puis, pendant le XVIIIe siècle, ses tableaux n'obtenaient que de petits prix, dérisoires, comparés à ceux d'aujourd'hui. Voilà un précédent qui eut pu amener Courbet, s'il eut été moins sensible, à s'en remettre à l'avenir et à prendre son sort en patience.

La réparation et la mesure de clémence en sa faveur que Courbet avait toujours espérées, mais, qu'il n'avait pu vivre assez longtemps pour voir intervenir, allaient se produire après sa mort, en faveur de sa famille, de ses héritiers. Le Maréchal de Mac-Mahon avait du abandonner la présidence de la République, les partis légitimiste et orléaniste, avec lesquels s'étaient coalisés les bonapartistes, les ennemis acharnés de Courbet, avaient perdu le pouvoir, les républicains étaient revenus au gouvernement et à leur tête, à la présidence de la République, se trouvait M. Grévy, un Franc-Comtois, un compatriote de Courbet qui, comme tel, allait s'entremettre pour relever sa mémoire et favoriser sa famille. Dans ces circonstances, l'abandon des poursuites du fisc, réclamant les frais de reconstruction de la Colonne, se produisait naturellement. L'Etat déclarait en effet dégager la succession de Courbet de toute obligation et la libérer de la somme dont le jugement du 24 mai 1877 la grevait.

Les héritiers, c'est-à-dire en tête la sœur, M[lle] Juliette, purent après cela se remettre en possession ouverte des œuvres laissées. Au premier moment, après la condamnation, les amis de Courbet, pour les sauver, étaient allé prendre comme leurs, celles qui se trouvaient dans l'atelier ou chez les marchands, en même temps que les membres de la famille conservaient, en



XXXVII. — LA VIGNERONNE DE MONTREUX.

1874-76.

les dissimulant, celles qu'ils avaient entre les mains. Maintenant que les amis et la famille étaient maîtres de leur conduite, ils poursuivirent une double action : faire des œuvres de Courbet des expositions, qui pussent ramener sur elles l'attention et en faire des ventes qui pussent procurer aux héritiers un légitime accroissement de fortune. Aussi bien ils exposaient, dans l'été de 1881, au foyer du théâtre de la Gaîté, un ensemble de tableaux, vu de tous les hommes s'intéressant aux arts. Cet ensemble faisait ensuite l'objet d'une vente publique à l'Hôtel Drouot, le 9 décembre 1881, annoncée comme « 33 tableaux et études, dépendant de la succession de G. Courbet. »

Les prix se relevaient en comparaison de ceux qu'on avait connus à la vente judiciaire de 1877, faite au moment où Courbet encore vivant était au plus bas dans l'opinion publique. Il faut aussi dire que l'Etat — les Domaines — n'ayant pu saisir que des œuvres des moins appréciées et en petit nombre, la vente qui avait suivi avait présenté un caractère après tout secondaire, tandis que celle qui avait lieu maintenant, en 1881, par la célébrité et le nombre des œuvres, prenait une physionomie toute différente. On voyait comme prix : *La belle Irlandaise*, 8000 francs; *L'Homme blessé*, 11000; *L'Homme à la ceinture de cuir*, 26000; *La Sieste*, 29000; *Le Combat de cerfs*, 49000; *L'Hallali du cerf*, 35000; *L'Atelier*, 21000, etc.

L'Etat achetait pour le Louvre *L'Homme blessé, L'Homme à la ceinture de cuir, Le Combat de cerfs. L'Hallali* pour le musée de Besançon. La ville de Paris achetait *La Sieste*. C'était comme une amende honorable faite à la mémoire de Courbet. En même temps les prix élevés payés par l'Etat, pour les tableaux qu'il acquérait, révélaient l'influence de M. Grévy, qui faisait ainsi accorder à la famille une sorte d'indemnité, en dédommagement des anciennes saisies et de la vente judiciaire.

En mai 1883, Castagnary organisait à l'Ecole des Beaux-Arts, une exposition d'œuvres de Courbet, qui prenait, du lieu où elle se trouvait une sorte de caractère officiel, confirmé par la visite que le Président Grévy venait y faire. Les divers côtés de l'art de Courbet y étaient représentés par 193 tableaux, portraits, paysages, marines, fleurs et fruits, dessins, empruntés à des sources diverses.

Cette exposition, comme celle qui avait eu lieu au théâtre de la Gaîté, était suivie d'une vente faite le 28 juin par la famille. Y figuraient de ces tableaux montrés à l'Ecole des Beaux-Arts, surtout de ces tableaux peints par Courbet en Suisse, par conséquent partie de sa dernière production. Cette vente était, par sa composition, moins importante que la première et l'Etat ne s'y présentait point, les prix obtenus restaient donc inférieurs à ceux de 1881. Cependant ils étaient honorables pour l'époque. *L'Aumône d'un mendiant*

du Salon de 1868, 9000 francs; *Baigneuse vue de dos,* 14000; *Les Lutteurs,* 5800; *Le Cheval dérobé,* 5400. Cette vente devait être la dernière faite par la famille.

Au moment où Courbet était en butte aux coups de ses ennemis, quelques défenseurs courageux lui étaient ouvertement demeurés. On voyait maintenant des hommes qui, ayant dès longtemps reconnu le mérite de ses œuvres et s'en étant fait les promoteurs commerciaux, s'appliquaient à les soutenir et s'efforçaient d'en relever les prix. Tel était M. Durand-Ruel qui, comme expert dans les trois ventes, la judiciaire et celles de la famille, s'était prodigué, pour rallier les collectionneurs. Tel était encore M. Bernheim-Jeune qui venait, après les ventes de la famille, procéder à une importante vente privée. Le 24 avril 1883, il dirigeait et soutenait de ses deniers, la vente de la collection Paton, où ne figuraient pas moins de dix-sept Courbets. *L'Alerte,* entre autres, réalisait 10.200 francs; *La jeune Fille arrangeant des fleurs,* 7.600; *Bouquet de fleurs,* 3.410. Cette vente et les précédentes faites par la famille marquaient un relèvement de la baisse, on pourrait dire de l'effondrement des prix, survenu au moment de la vente judiciaire.

Mais ce qui prouve combien l'art de Courbet avait à son apparition heurté le goût général alors régnant et combien le soulèvement contre l'homme politique devait ensuite en retarder l'appréciation, c'est que dans

les quatre grandes collections formées à cette époque et léguées depuis à l'Etat, les collections Thomy-Thierry, Chauchard, Moreau et de Camondo, il ne se trouve aucun Courbet. Qui pourrait aujourd'hui imaginer des collections, formées par des hommes ayant la pensée de présenter un ensemble de l'art français moderne, qui ne comprendraient pas de Courbets ?

Le relèvement des prix marqué par les ventes de 1881-82-83 devait continuer sans arrêt. On allait constater de nouveau que les circonstances qui peuvent amener, à certains moments, la dépréciation des grandes œuvres ne sauraient empêcher, en dernier lieu, l'action du Temps, qui assure la juste reconnaissance de leur mérite. Aujourd'hui, en 1918, le Temps a fait sentir son action. Le Courbet homme politique a disparu de l'attention, les jugements passagers, portés sur les œuvres par les contemporains, sont oubliés. Les œuvres restent là, dans leur puissance, et disputées, à des prix de plus en plus élevés, elles entrent dans les musées et rendent célèbres les collections particulières où elles se trouvent.

VII.

L'HOMME, SON ŒUVRE
SON ACTION

VII.

L'HOMME, SON ŒUVRE
SON ACTION

Courbet, en suivant sa pente, en s'abandonnant à ses propensions naturelles, s'est montré supérieur comme artiste, alors qu'il ne fut point parvenu à se distinguer, s'il fut entré dans une autre voie que celle de l'art. Il était organisé pour produire quelque chose de supérieur dans un ordre donné, mais les facultés d'où lui venait cet avantage étant de nature très particulière, sa supériorité ne pouvait se dégager que dans un sens et d'une manière exceptionnelle. C'est pourquoi les critiques et les littérateurs de son temps l'ont si mal jugé. Ils eussent voulu qu'il possédat l'attache au clacissisme latin et à la tradition littéraire, qui formaient alors le fond de la culture générale et sur lesquels s'appuyaient les peintres d'histoire, promoteurs de ce qu'on appelait le grand art. Ne lui voyant pas ce qu'ils déclaraient essentiel à tout homme,

pour s'élever par l'intelligence dans le domaine de l'art, ils ne faisaient plus de lui qu'une sorte d'ouvrier, n'ayant de l'art qu'un côté de métier.

Ils voyaient bien ce qu'il n'avait pas, mais ils ne voyaient pas ce qu'il avait. Or c'est autant par l'un que par l'autre, qu'il a pu être supérieur dans la forme d'art qu'il venait inaugurer. Il n'avait rien pris de la culture classique et littéraire, il manquait de respect pour la tradition, il ne tenait aucun compte des conventions mondaines et attaquait les formes politiques et sociales dominantes. Mais s'il eut, comme les autres, respecté et défendu ce qu'il dédaignait et attaquait, il fut entré, comme les autres, dans l'engrenage et au lieu de faire ce qu'il a fait, eut fait, comme les autres, de la peinture d'histoire selon la formule traditionnelle. Il était bon compagnon, après ses journées de travail il allait chercher la détente à la brasserie la pipe à la bouche et la chope à la main. Mais c'est parce qu'il était ainsi simple, familier, éloigné de la vie mondaine, qu'il se tenait de préférence en contact avec la nature, qu'il éprouvait de la joie à venir constamment s'y retremper. C'est par la même raison qu'il restait attaché aux bourgeois et au commun peuple de ses entours et qu'il a pu les rendre avec cette force et cette vérité, qui ont fait le caractère à part de son art.

Chose singulière ! Il n'est jamais venu à l'esprit des critiques et des littérateurs, ses contemporains, qui



XXXVIII. — L'APOTRE JEAN JOURNET,
PARTANT POUR LA CONQUETE DE L'HARMONIE UNIVERSELLE.

Lithographie.

ont prétendu le juger de si haut, qui se sont tant occupés de ses dires, de ses « charges », de ses démêlés avec les jurys et les personnages officiels, de son action politique, de reconnaître que tout cela n'avait aucun intérêt par rapport à sa valeur comme artiste. Et chose aussi singulière, il ne leur est point arrivé, en sens contraire, de découvrir que ce qui était important et décisif pour son art, c'était la persistance avec laquelle il se tenait devant la nature. C'est de là que venait son genre de supériorité, c'est cela qui était chez lui essentiel et c'est de cela que les critiques, les journalistes, le public de son temps n'ont paru en aucune façon désireux d'être informés.

Sorti du contact avec la nature et de l'exécution des œuvres qui en art le faisaient supérieur, Courbet ne possédait aucun don pour se tirer de pair. Il n'était pas écrivain, il ne pouvait parler en public, ses théories et conceptions de l'ordre politique n'étaient autres que celles qu'on entretenait dans les milieux républicains, lorsqu'il a essayé de l'action, il s'est trouvé dépourvu d'ascendant pour manier les hommes, il s'est même trouvé dépourvu de la clairvoyance, qui lui eut permis de se conduire avec sûreté dans sa propre cause.

Il ne possédait donc que ces facultés qui le rendaient supérieur en art, mais alors il en combinait qui ne se rencontrent que rarement réunies, telles que l'extrême sensibilité et la grande puissance physique.

Il n'y a pas d'art qui demande aux exécutants plus de force et de santé que la peinture. On en a la preuve par l'exemple de ces artistes doués du côté de la sensibilité mais qui, s'ils sont faibles physiquement, ne peuvent produire que des œuvres de petites dimensions ou maigres de substance s'ils veulent les étendre. La combinaison chez Courbet de la sensibilité et de la puissance physique se révèle par l'aisance et l'ampleur de la facture, à l'aide desquelles il sait fixer sa vision, aussi bien dans ses grandes œuvres que dans ses moindres études.

La maxime qu'il se plaisait à répéter, qu'il donnait comme le résumé de son esthétique, était : « Un peintre ne doit peindre que ce que ses yeux peuvent voir ». Et pour peindre un sujet il avait besoin de le voir, de le tenir sous ses yeux. De là sont venues les attaques persistantes dirigées contre lui par les artistes et les critiques de son temps, qui donnaient eux pour fondement à l'art, un travail de l'imagination pure et le maintien de types traditionnels.

Courbet n'embrassait pas le champ entier de la peinture. Aucun artiste ne l'a jamais fait et ne saurait jamais le faire. Tout homme quelque soit sa supériorité est forcément circonscrit. A côté de Courbet se trouvaient Ingres et Delacroix, des hommes eux aussi grandement doués, d'une autre manière, représentant par conséquent d'autres faces de l'art que la sienne. Mais dans l'ordre de l'art que l'on a appelé du réalisme,

c'est-à-dire étroitement uni à la vie, rendant les aspects du monde ambiant, il a été complet.

Le fond de l'art des Hollandais, des Espagnols a été aussi le réalisme. Courbet se rattachait à la lignée des artistes, qui ont donné aux arts de la Hollande et de l'Espagne leur caractère. Le reproche qu'on a voulu lui faire de se renfermer à ne peindre que ce qui s'offrait à ses yeux, on eut pu l'étendre rétrospectivement à quelques-uns des plus grands maîtres de la peinture. Il ne peignait que ce qu'il pouvait voir, mais il voyait avec une grande justesse. Derrière sa vision il s'opérait un travail de l'imagination des formes, de l'association des couleurs, de l'émotion ressentie qui, servi par une exécution robuste, élevait son art à la suprême puissance.

Le tempérament de l'artiste dominait chez lui. Aussi bien il était excessivement sensible et impressionnable. Il se laissait constamment aller, sous le coup de faits et d'événements en eux-mêmes peu importants, à les prendre pour plus qu'ils ne valaient, soit pour en tirer plaisir et vanité, soit pour s'en affliger et en gémir. De son temps, les artistes avaient la prétention de se mettre à part des autres, de se conduire de manière à se distinguer de ce qu'ils appelaient les « Bourgeois ». Ils aimaient à faire des « charges », à se laisser aller à des assertions plus ou moins excentriques, de nature à ébahir les « Bourgeois ». Courbet était entré en plein

dans cette coutume. Il tenait constamment des propos et se livrait à des actes qui, en dehors de leur caractère de « charges » et de plaisanteries propres aux artistes, pris au sérieux par de graves personnages (1) et les réels « Bourgeois » des entours, ont amené à porter sur lui les jugements les plus faux, à le représenter à l'occasion comme un pur vaniteux et un homme sans équilibre.

Dans ses rapports avec ses amis, familiers et commensaux, il se montrait d'une grande cordialité, d'une parfaite camaraderie, jovial, plein d'entrain à se divertir. Il était d'un temps où l'on avait l'habitude de chanter des chansons. Alors dans les réunions d'amis ou de famille, aux mariages, aux baptêmes ou simplement le soir après dîner, les hommes ayant les dispositions voulues chantaient des chansons de Désaugiers, de Béranger, à la délectation de l'assistance, qui reprenait en chœur les refrains. Courbet, dès sa jeunesse, était passé maître dans cette sorte de divertissement. Il ne se bornait pas aux chansons des autres, il chantait aussi celles qu'il avait lui-même composées, dont il était fier. Aujourd'hui que ces pratiques sont abandonnées, elles peuvent paraître singulières, mais c'était une raison de la popularité de Courbet que la

(1) On peut voir, entre autres, dans le livre *Nos peintres du siècle* (1899) par Jules Breton, membre de l'Institut, comment un homme grave a pu se complaire à rassembler, pour les prendre au sérieux, les mots que Courbet aura émis à l'état de « charges » et de plaisanteries, en y ajoutant ceux que, dans les ateliers, on lui a alors prêtés, qui ne lui ont jamais appartenus.



XXXIX. — LE BRAS NOIR.

Dessin pour le frontispice d'une pantomime.

bonhomie avec laquelle on le voyait, devenu célèbre, entonner en société quelque chanson familière.

Son caractère était surtout fait de laisser-aller. Il montrait envers les femmes une condescendance allant jusqu'à la faiblesse. On peut voir dans le livre que Riat lui a consacré, comment il a toute sa vie entretenu une correspondance affectueuse avec ses parents, les mettant au courant des moindres événements qui le concernaient et prenant lui-même la part la plus vive à tout ce qui les touchait. Ses dispositions bienveillantes se sont particulièrement révélées dans ses rapports avec les jeunes artistes. Le jugement sûr, en ce qui concernait les choses de l'art, qui était un de ses dons, l'amenait, à la simple vue d'une œuvre de débutant, à découvrir sa valeur en germe et le mérite qu'il pourrait développer.

Whistler était un jeune américain venu à Paris sans recommandations. Il présente, en 1859, une œuvre au Salon, *Au Piano*, qui est refusée. Bonvin la prend, ainsi que celles de quelques autres jeunes gens également refusées, pour les montrer dans son atelier. Courbet vient les voir. Il loue Whistler de son tableau. Il a reconnu ses dons exceptionnels. Il l'introduit dans son intimité. Il le tient auprès de lui à Trouville, dans les étés de 1865 et de 1866, où ils peignent ensemble des vues de mer et où Courbet, sous les titres de *Jô, femme d'Irlande* et de *La belle Irlandaise*, peint en dou-

ble le portrait d'une jeune Irlandaise, que Whistler menait avec lui et qui lui avait servi de modèle pour sa *Fille blanche*, en 1863.

En 1869 Courbet est à Munich, où il se meut dans une sorte de triomphe. Il y trouve un jeune peintre méconnu, Leibl. Il entre avec lui en amitié. Il prône ses œuvres. Il les recommande aux artistes de Munich. Quand Leibl séjourne à Paris, en 1870, il le visite à son atelier, il appelle sur lui l'attention et l'aide ainsi grandement à se faire connaître. Sa liaison avec Courbet fut décisive, pour faire entrer Leibl dans la voie réaliste, vers laquelle ses propensions l'avaient déjà porté et où il devait se signaler. En plus la façon dont Courbet l'avait mis en vue, lui valut un avantage immédiat. Lorsque la guerre éclata, en 1870, il était avec ses 26 ans, astreint au service militaire. Quittant Paris, où il travaillait alors, il rentra en Allemagne se faire incorporer. Mais l'ambassadeur de Prusse à Paris, qui savait ce que Courbet et ses amis pensaient de lui, le désigna au roi Guillaume. Et le roi, usant de son autorité souveraine, le fit exonérer du service militaire, comme un artiste de mérite exceptionnel dont l'existence importait à l'art allemand (1).

Passant dans la rue de Paris, au Hâvre, en 1861, Courbet « découvre à la vitrine d'un papetier de petites marines consciencieusement faites sur galets ». C'est ce

(1) Wilhelm Leibl von Emil Waldmann, Verlag Bruno Cassirer, Berlin.



XL. — LA FEMME DE MENAGE.

Gravure du Camp des bourgeois.

que nous apprend Schaunard, qui l'accompagnait. Il entrevoit en l'auteur un homme de talent. Il demande son nom, son adresse et va le trouver pour le féliciter. C'était Boudin, encore ignoré. Né à Honfleur, il se tenait au Hâvre, où il cherchait péniblement à retirer de son art le moyen de vivre. Courbet en fait immédiatement un compagnon, s'en va sous sa conduite à Honfleur, où il peint des vues de l'embouchure de la Seine et des sites du voisinage. A partir de ce moment les relations entre eux deviendront de plus en plus intimes, à Paris, lorsque Boudin s'y rendra et sur les côtes normandes, lorsque Courbet y viendra régulièrement peindre.

Boudin, de quinze ans son aîné, avait été le premier guide de Claude Monet s'adonnant à la peinture. Ils se tenaient tous les deux sur les côtes normandes et y peignaient des vues et des marines. Courbet trouve ainsi Monet avec Boudin, en 1866, lorsqu'il va passer l'été à Deauville. Monet était dès lors entré dans sa voie personnelle de la peinture claire, exécutée en plein air. Courbet qui a vu ses tableaux aux Salons de 1865 et de 1866 et qui a reconnu son originalité, lui prodigue les encouragements. Ce dont Monet avait grand besoin, son art, pendant ces premières années, ne rencontrant que mépris et le laissant dans une extrême gêne. Courbet vient à son aide, il le secourt, à diverses reprises, de sa bourse. Il sera un de ses témoins à son mariage.

Courbet dans le cas de Boudin et de Monet avait bien placé son amitié. Ils sauront lui témoigner leur gratitude. Quand après sa condamnation, emprisonné, il verra tant de ses soi-disant amis le renier, ils lui écriront pour le réconforter et le visiteront à la maison de santé de Neuilly, où il sera prisonnier sur parole.

Indépendamment des artistes que nous venons de nommer, avec lesquels Courbet a plus particulièrement entretenu d'étroites relations, il a encore fait profiter de ses conseils ou influencé de diverses manières nombre de jeunes gens destinés à la célébrité : Legros, Fantin-Latour, Renoir, Cézanne, etc.

Sa conduite envers les jeunes a été ainsi le contraire de celle que tiennent d'habitude les maîtres donnant l'enseignement, qui ont, on peut dire, horreur de la véritable originalité. Il n'est pas un seul des grands peintres du XIXe siècle, qui ait été encouragé, dans son développement, par les maîtres à la tête des ateliers où l'on apprend les éléments du métier. L'élève possédant certains dons, sans posséder cette puissance qui l'élèverait très haut, est celui qui sera choyé et encouragé par ses maîtres, vanté et soutenu par ses camarades. Les artistes s'entre-regardent avec une profonde jalousie, celui qui fait montre de facultés absolument exceptionnelles, n'a rien à attendre des autres qu'il éclipsera. Il devient pour eux un ennemi. Il faudra qu'il fasse son chemin contre vent et marée. Courbet,

lui, s'appliquait généreusement à faire connaître et à soutenir les jeunes, doués d'une véritable supériorité.

A un certain moment il était allé, désireux de se rendre serviable aux débutants, jusqu'à ouvrir un atelier d'enseignement, rue Notre-Dame-des-Champs. Il avait vu y accourir les jeunes gens en éveil, prêts à s'engager dans les voies nouvelles, mais cette sorte d'action prenait trop de son temps et le détournait de ses propres travaux, il avait du y renoncer.

La recommandation qu'il faisait aux jeunes, sur laquelle il revenait sans cesse, était d'entrer en contact avec la nature, de prendre leurs modèles parmi les êtres vivants autour d'eux. Puis, se mettant à exécuter, de le faire sans s'inquiéter des formules, selon leurs propensions, de manière à dégager leur personnalité. C'est ce qui explique que les nombreux artistes qu'il a influencés aient pu se produire de façons si variées et développer, en définitive, des formes d'originalité si diverses.

Nous pouvons maintenant reconnaître l'action que Courbet a exercée sur l'art de son temps. Eloignés des polémiques et des jugements hâtifs, nous pouvons reconnaître que son œuvre, par sa valeur intrinsèque, par la puissance avec laquelle elle donne expression à une forme éternelle de l'art, le rendu de la vie, a eu une énorme influence pour amener l'école française à se rapprocher de la nature et nous voyons aujourd'hui

que telle était bien la direction qu'il lui fallait prendre. La peinture d'histoire, qui constituait le fond de ce que l'on appelait le grand art, se mourait. Le clacissisme, comme forme élevée, avait trouvé son couronnement avec Ingres et après lui perdait toute force. Le romantisme disparaissait avec Delacroix.

Il n'y avait donc, pour continuer à créer, qu'à revenir à la source où tout art a trouvé son point de départ, l'observation de la vie et de la nature. C'est à cela que Courbet a puissamment contribué. Il y a eu avant lui et autour de lui d'autres ouvriers de la même œuvre, Géricault, Rousseau, Corot, Millet, etc. Mais aucun d'eux n'a rompu aussi complètement que lui avec les vieilles formules, aucun d'eux n'a aussi nettement accentué les traits de l'art nouveau. C'est ce qui fait que l'impressionnisme a pu venir après son réalisme. L'impressionnisme a été ce point de développement, où l'art saisit la nature et la vie sous la multiplicité et la mobilité de leurs aspects.

FIN.

APPENDICE I.

Courbet sculpteur

Courbet s'est occasionnellement essayé à la sculpture.

Il a exécuté, à Paris en 1862, une petite statue le *Pêcheur de chabots*, exposée au Salon de 1863. Un tout jeune homme nu est représenté dans l'acte de pêcher, à l'aide d'un trident, des chabots, une sorte de poisson qui se trouve dans le Doubs et dans la Loue. Cette statue donnée par Courbet à sa ville natale y orne une fontaine.

— Pendant son exil à la Tour de Peilz, en 1875, il exécuta un buste, *Helvetia*, symbole de la République Helvétique. La tête puissante laisse voir une abondante chevelure dénouée. Courbet offrit l'œuvre à la ville de la Tour de Peilz, qui lui exprima sa reconnaissance du don et fit disposer une fontaine pour lui servir de support.

Une réplique de ce buste a été érigée sur la place de l'Observatoire, à Meudon.

— Courbet a encore exécuté, comme morceaux de sculpture : un emblême du lac de Genêve, sous la forme d'une tête de jeune femme, un médaillon, portrait de M[me] Max Buchon, un médaillon, portrait de M. Bonnet, de Salins.

APPENDICE II.

Courbet graveur et illustrateur

L'œuvre gravée de Courbet, à parler strictement, pourrait être réduite à une pièce importante, à une lithographie : *L'Apôtre Jean Journet partant pour la conquête de l'harmonie universelle.* Mais le nombre des gravures et des illustrations devient assez considérable, quand on compte

les dessins qu'il a faits pour être gravés, les dessins qui ont été reproduits en fac-similé ou par le procédé du « gillotage » et enfin les illustrations insérées dans les livres, d'après des dessins faits par lui.

GRAVURES OU REPRODUCTIONS DE DESSINS A L'ÉTAT DE PIÈCES DÉTACHÉES

— *L'Apôtre Jean Journet partant pour la conquête de l'harmonie universelle.* Lithographie accompagnée de couplets, où un poète anonyme chante l'apôtre. En tête des couplets, à gauche, *Complainte* et, à droite, *Air de Joseph. Litho de Vion, 27, rue Saint-Jacques, Paris.*

Courbet avait d'abord peint un portrait à l'huile de Jean Journet, exposé au Salon de 1850, d'après lequel il fit ensuite sa lithographie sur page in-folio. Le tableau et l'image datent de 1850, exécutés à peu de distance l'un de l'autre. Ils retardaient sur les événements, car l'apôtre fouriériste Jean Journet, un de ces illuminés que l'ébranlement né de la Révolution de 1848 avait fait se produire, en pleine réaction, en 1850, alors que se préparait déjà le coup d'Etat de Louis-Napoléon, n'était plus qu'un dévoyé que la compression allait bientôt étouffer.

Il n'existe, à ma connaissance, qu'un état de cette lithographie, mais il s'en trouve cependant des épreuves diversement signées : sur les unes « G. Courbet », à droite, dans le cadre même de l'image; sur les autres « Courbet pinx », à gauche, sous l'image.

Jean Journet, tel que nous le donne Courbet, se présente comme un homme robuste, marchant d'un pas délibéré. Il exhale dans la complainte qui entoure la lithographie, l'horreur que lui inspire le spectacle des vices sociaux qu'il va combattre.

COMPLAINTE

Ah ! dans ce temps d'ignorance
          De démence,
S'il existe un tendre cœur,
Qu'il regarde, qu'il palisse,
          Qu'il frémisse,
Qu'il partage ma douleur.
. . . .
. . . .

J'ai vu faible, sans haleine
Sous la peine,
Le vieillard prêt à périr.
J'ai vu le jeune homme impie
Dans l'orgie
Ecrasé de son loisir.

J'ai vu cette ange déchue
Dans la rue
Prostituer ses appas.
J'ai vu sa gorge si pure
La pâture
De l'orgie et des frimas.

J'ai vu, couchée sur la glace,
Crier grâce
La mère et son nouveau-né.
Point de cœur qui compatisse
Au supplice
De ce couple infortuné.
. . . .
. . . .
Peuple enfin lève la tête,
Vois la fête
Aurore de ton bonheur.
Le Seigneur nous est propice,
Sa justice
Nous devait un rédempteur.

— *Les Demoiselles de village*, eau-forte imprimée par Delatre, éditée par Cadart et Luquet.

Cette eau-forte, l'unique que Courbet aurait faite, n'est pas de lui, elle est de Bracquemond. Nous avons sur ce point le témoignage même de Bracquemond, auquel nous nous sommes référés. Elle date de 1866-70, à l'époque où les éditeurs Cadart et Luquet publiaient ses séries d'eaux-fortes, demandées aux divers artistes. Ils avaient demandé une gravure à Courbet qui, inexpérimenté sur ce terrain, avait prié Bracquemond de se substituer à lui, se bornant à mettre sa signature sur la plaque.

— Courbet a donné, à plusieurs reprises, des dessins originaux à

l'Autographe, une publication qui reproduisait des dessins et des pages écrites des artistes.

L'Autographe au Salon et dans les ateliers, 1865, contient ainsi un dessin plein de caractère. Il représente un des Casseurs de pierres qui figure dans le tableau de ce nom : le jeune homme vu de dos, portant un panier rempli de pierres.

Ce dessin a été reproduit une seconde fois, dans *l'Autographe de 1872,* mais cette répétition faite évidemment non pas d'après le dessin original, mais d'après la reproduction elle-même, donne une œuvre plus sèche et moins satisfaisante que la première de 1865.

L'Album autographique, L'Art à Paris en 1867, contient trois dessins de Courbet, reproduits par le « gillotage ».

1° *Portraits d'homme et de femme,* d'après le tableau connu sous le nom *Les Amants dans la campagne.*

2° *Le jeune Homme blessé,* d'après le tableau du même nom.

3° *Les Demoiselles des bords de la Seine,* dessin d'après le tableau du même nom.

L'Album autographique, 1868, reproduit un dessin de Courbet, *L'Aumône d'un mendiant,* d'après son tableau du Salon de cette année.

L'Autographe, 1871, reproduit un dessin de Courbet intitulé *Les Fédérés à la Conciergerie.* Le dessin est accompagné d'un envoi à Brigot, signé : « Gustave Courbet, fédéré des prisons de Versailles ». Courbet l'aura donc exécuté, alors qu'il se trouvait en prison, après avoir été arrêté comme membre de la Commune. Ce dessin, en fait de fédérés, représente deux jeunes garçons, de véritables enfants, dans une cellule.

— *La Mort de mon cousin Moisy,* complainte en quatre couplets. Paroles et musique de Ch. Adam. Comme frontispice une petite lithographie signée Gustave Courbet, représentant le cousin Moisy derrière un pressoir. Imprimerie Louveau Bernard et Cie, Paris, (Vraisemblablement publiée vers 1848-1850).

ILLUSTRATIONS DE LIVRES

— *Essais poétiques par Max B...* (Max Buchon). *Vignettes par Gustave C...* (Gustave Courbet). Besançon, Imprimerie et lithographie de Sainte-Agathe. 1839. In-8°.

Max Buchon, né à Salins, était un Franc-Comtois, par conséquent un compatriote de Courbet; tous les deux très jeunes en 1839, l'un débutant dans la poésie, l'autre dans les arts du dessin et de la peinture.

Courbet a orné le petit livre de quatre vignettes en lithographie. Ce

sont les premières illustrations qu'il ait faites, car en 1839, il n'avait que vingt ans. Elles sont exécutées dans le goût romantique de l'époque et nous montrent que quelque soit l'originalité en puissance chez un jeune homme, il ne saurait manquer de se produire, selon le mode courant.

Une des poésies, dédiée à Courbet, est intitulée *La Tempête.* Elle est d'un romantisme échevelé. Deux nègres, Nelusko et Amasis, y dialoguent en vers sentimentaux. Courbet l'a illustrée d'une petite composition où les nègres, près de cocotiers, découvrent un naufragé jeté par la tempête sur le rivage.

— *Le Bras noir,* pantomime en vers de Fernand Desnoyers, représentée à Paris, pour la première fois, au théâtre des Folies-Nouvelles, le 8 février 1856. Dessin d'après Courbet. Librairie théâtrale. 1856. In-12.

Le dessin de Courbet au frontispice, gravé sur bois, montre le Pierrot de la pantomime qui, à la vue d'un bras noir se dressant devant lui sorti de terre, se rejette en arrière, saisi d'effroi et ainsi laisse tomber le sac d'argent qu'il a dérobé.

— *Les Amis de la nature, par Champfleury,* avec un frontispice gravé par Bracquemond d'après un dessin de Courbet, donnant un portrait de Champfleury. Poulet Malassis et Broise. Paris, 1859. In-12.

— *Les Chansons populaires des provinces de France,* notice par Champfleury, accompagnées de piano par J.-B. Wekerlin. Paris, Bourdilliat et Cie, 1860. In-8°, renferment deux gravures sur bois, reproduisant des dessins de Courbet. L'une illustre *Les Scieurs de long,* chanson du Limousin, l'autre *Les Piocheurs de terre,* chanson de la Sologne.

Courbet était là sur un terrain connu, ses Scieurs de long et ses Piocheurs de terre, appartenant à la famille de ses anciens Casseurs de pierres, aussi a-t-il donné des dessins très robustes et très vivants. Le graveur Rouget les a reproduits en gravures sur bois.

— *Histoire anecdoitque des cafés et cabarets de Paris,* par Alfred Delvau, avec dessins et eaux-fortes de Gustave Courbet, Léopold Flameng et Félicien Rops. Paris, Dentu, 1862. In-12.

Le chapitre consacré à la brasserie Andler a, en tête, une petite eau-forte avec le nom de Courbet au bas. Elle aura été exécutée d'après une vue de la brasserie dessinée par lui.

La brasserie Andler, dont Courbet était un des habitués, se trouvait placée rue Hautefeuille dans un grand immeuble, reste de l'ancien prieuré des Prémontrés. Courbet avait son atelier au-dessus. Elle devait son nom au propriétaire, un Bavarois, et sa femme, une Suissesse, présidait au comptoir.

Mme Andler était une femme corpulente, haute en couleurs. Courbet en a peint un grand portrait, où elle est représentée assise devant le marbre de son comptoir, tenant une fleur de la main gauche levée. Cette

œuvre est connue sous le titre de *Portrait de la mère Grégoire* ou de *Madame Grégoire.*

Courbet en a peint un autre portrait moins important (la tête et le buste seulement), qui se trouve au Musée de Morlaix.

— *Le Camp des Bourgeois,* édité en 1868 par Dentu, est un volume In-12, illustré de douze dessins transportés sur zinc par le graveur Bellot, le même qui a servi à Manet de modèle pour le *Bon Bock.*

L'auteur du livre Etienne Baudry, était un ami d'enfance de Castagnary, tous les deux nés à Saintes. Castagnary entraîna Baudry dans son amitié pour Courbet, lorsqu'il se fut fait son défenseur. Baudry eut après cela Courbet, comme hôte, en 1862, dans son château de Rochemont, près de Saintes.

Baudry publiait, quelques années après, le *Camp des Bourgeois.* C'est un tableau humoristique du malheureux sort des bourgeois de province, condamnés, par leur médiocrité de fortune, à toutes sortes de misères, dans leurs rapports avec leurs domestiques. Vient ensuite une analyse sur la transformation que prévoyait l'auteur, et qui s'accomplit en effet, de la domesticité, qui éloigne de plus en plus les serviteurs de la discipline étroite, qu'ils supportaient autrefois, pour en faire des sortes d'auxiliaires impersonnels, aux allures libres. Enfin, dans un chapitre à part, Courbet introduit la meilleure manière de montrer les tableaux, pour qu'ils puissent attirer l'attention du public et faire son éducation.

Baudry avait écrit son livre chez lui, à Rochemont, et les personnages qu'il a présentés sont des types empruntés à la Saintonge. Les illustrations furent ensuite dessinées par Courbet, à Paris, dans des circonstances particulières que Baudry m'a fait connaître, comme suit :

« Un jour que j'avais à dîner Dentu avec Courbet, le libraire dit « au peintre : Cher Maître le *Camp des Bourgeois* serait déjà prêt pour « le tirage, si j'étais en possession des dessins dont vous devez illustrer « le volume. Vous seriez donc bien aimable de ne pas me les faire atten- « dre plus longtemps.

« Vous en parlez bien à votre aise, répondit Courbet, mais la chose « n'est pas si facile à faire que vous vous l'imaginez. D'abord je n'ai « rien commencé, et puis je ne vois pas quelle sorte de dessins vous « voulez que je fasse, d'autant plus que je n'ai jamais crayonné aucune « image. Je dessine évidemment un peu, puisque je suis peintre, mais « ma peinture ne m'oblige, ni à employer un procédé quelconque, ni à « me servir d'un crayon plutôt que d'un simple morceau de craie. « D'ailleurs je n'ai encore rien lu du *Camp des Bourgeois.*

« — Pas possible ! dit Dentu.

« — Je vois que cela vous étonne, mais la vérité est que ce qui « m'intéresse uniquement dans le livre, est la conférence que l'auteur

« m'y fait faire sur l'art. Ce sont en effet mes vues personnelles, qui y « sont exprimées sur l'opportunité de faire des salles d'attente des « chemins de fer, de véritables salles d'exposition. Quant aux illustra- « tions qu'on me demande d'exécuter, je suis prêt à les entreprendre, « pourvu qu'on m'en fournisse les moyens. Si donc vous voulez des « dessins de bourgeois, il faut me fournir des types de bourgeois, tels « que vous voulez que je les reproduise. Voila tout ce que je puis faire « pour vous.

« Cela dit Courbet ralluma sa pipe et nous parlâmes d'autres choses. « Mais dès le lendemain, j'allai voir le photographe Carjat, qui s'em- « pressa de mettre à ma disposition un plein tiroir d'épreuves photo- « graphiques, laissées pour compte. Dans le tas, je fis un choix et Courbet, « à qui je les portai, fit également choix des types qui lui plurent. Pour- « tant il n'en reproduisit que dix, car les deux croquis qui complètent « la douzaine, ont été le fait d'une collaboration à laquelle Bellot prit « part. C'est le jeune monsieur qui traîne sa vache et le pharmacien « des quartiers populaires. »

— *Jean Bruno, les Misères des gueux,* ouvrage illustré de 60 gravures par G. Courbet. Librairie internationale, Lacroix Verbœckhoven et Cie, Paris, 1872.

Les Misères des gueux sont une sorte de roman avec des illustrations, prises aux tableaux de Courbet. Mais pour s'adapter aux faits du roman, les sujets ont du changer de nom et perdre leur signification connue. Certains tableaux, et des plus célèbres, apparaissent ainsi avec des titres tout autres que ceux qui servent réellement à les désigner : *Les Demoiselles de village* sont devenues *Judith dans la campagne*; *Madame Grégoire, Madame Gervais*; *Les Demoiselles des bords de la Seine, Isaure et son amie,* etc.

— *La mort de Jeannot, Les Curés en goguette,* sont deux brochures, on pourrait dire deux pamphlets anti-cléricaux, d'abord publiés en Belgique, à Bruxelles, en 1868, à l'occasion de la montre d'un ensemble de ses œuvres que Courbet avait faite à une exposition, à Gand. Les deux brochures ont été rééditées à Paris, en 1884. Imprimerie G. Marpon et Flammarion.

La brochure *la Mort de Jeannot* contient cinq dessins de Courbet, gravés sur bois, illustrant l'histoire d'un ancien officier et d'une femme, sa compagne, victimes d'un couvent.

Les Curés en goguette ont au frontispice une gravure sur bois, d'après le tableau *le Retour de la conférence* et cinq autres gravures, d'après des dessins de Courbet, où les « curés » sont montrés sous des traits encore plus désobligeants que dans *le Retour de la conférence.*

APPENDICE III.

Œuvres de Courbet dans les Musées

PARIS

MUSÉE DU LOUVRE

Portrait de Courbet — L'Homme à la ceinture de cuir. — *Salon de 1849.*

Un Enterrement à Ornans. — *Salon de 1850-51.*

L'Homme blessé. — *Exposition particulière de 1855.*

Portrait de Champfleury. — *Expositions particulières de 1855 et de 1867.*

Le Cerf aux écoutes.

Le Combat de cerfs. — *Salon de 1861.*

La Remise des Chevreuils au ruisseau de Plaisirs-Fontaine (Doubs). *Salon de 1866.*

Le Ruisseau couvert. — *Exposition universelle de 1867.*

La Mer orageuse. — *Salon de 1870.*

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS PETIT-PALAIS DES CHAMPS-ÉLYSÉES

Portrait de Courbet, dit Portrait au Chien noir. 1842. — *Salon de 1844.*

Les Amants dans la campagne. Sentiments du jeune âge. 1844. *Expositions particulières de 1855 et de 1867.*

Portrait de Mlle Juliette Courbet.

Portrait de Mlle Zélie Courbet. — *Exposition particulière de 1867.*

Les Demoiselles des bords de la Seine. — *Salon de 1857.*

Portrait de Corbinaud. 1863.

Portrait de P.-J. Proudhon en 1853. — *Salon de 1865.*

Les trois Baigneuses.

La Sieste, pendant la saison des foins — Montagnes du Doubs. — *Salon de 1869.*

Une Grappe de raisins, peinte à Ste-Pélagie.
Petit Ane mangeant de l'avoine.
Chevreuil mort, avec la dédicace : A mon ami Cluseret.
Portrait de son père. 1874.

ORNANS

La ville possède quatre tableaux de Courbet, conservés à l'Hôtel-de-Ville :

Courbet dans sa prison.
Le Château de Chillon.
Retour de chasse.
Le pont de Nahin. Ornans.

MUSÉE DE MONTPELLIER

LEGS BRUYAS

Portrait de Courbet, dit L'Homme à la pipe. — *Salon de 1850-51.*
Les Baigneuses. — *Salon de 1853.*
Etude de femme pour le tableau les Baigneuses.
La Fileuse endormie. — *Salon de 1853.*
Solitude. Vue prise sur la rivière La Loue.
Portrait de Courbet, dit au Col rayé.
Portrait de Bruyas. — *Exposition particulière de 1867.*
Autre portrait de Bruyas.
Autre portrait de Bruyas.
La Rencontre ou Bonjour M. Courbet. — *Exposition universelle de 1855.*
Portrait de Baudelaire. — *Exposition particulière de 1855.*
Les Bords de la mer à Palavas. — *Exposition particulière de 1867.*
Portrait d'homme avec la dédicace : A mon ami Fajon. 1862.

MUSÉE DE LILLE

Une Après-dînée à Ornans. — *Salon de 1849.*
Vue prise du jardin de l'abbaye de Loos, près Lille.
Vue prise à Honfleur.
Paysage.

MUSÉE DE DOUAI

La Réflexion. Tête de jeune fille.

MUSÉE DE ROUEN

Paysage.

MUSÉE DE DIEPPE

Portrait de M. Ansout.

MUSÉE DE NANTES

Les Cribleuses de blé. — *Exposition universelle de 1855.*

MUSÉE DE MORLAIX

Portrait de Mme Andler.

MUSÉE DE REIMS

Cascade.
Etude de nu.
Bords du lac Léman.

MUSÉE DE BESANÇON

L'Hallali du cerf, épisode de chasse à courre, sur un terrain de neige. — *Salon de 1869.*
Portrait de Courbet.

MUSÉE DE SALINS

Portrait de Max Buchon.

MUSÉE DE BELFORT

Château de Chillon.

MUSÉE DE DIJON

Soleil couchant sur la mer.

MUSÉE DE LYON

Les Amants heureux. 1844. Variante des Amants dans la campagne au Petit-Palais des Champs-Elysées.
Portrait du peintre Chenavard.
Les Chevreuils. Effet de neige.
La Vague.

MUSÉE DE GRENOBLE

Cascade sous bois.
Le Repos.

MUSÉE DE TOULOUSE

Paysage.

MUSÉE DE MARSEILLE

Le Cerf à l'eau. Chasse à courre. — *Salon de 1861.*

BRUXELLES

MUSÉE DE PEINTURE MODERNE

Portrait du peintre Alfred Stevens.
La Señora Adela Guerrero, danseuse espagnole.
Portrait de M[me] L. Fontaine.

MUSÉE DE LIEGE

Vue prise en Suisse.

LA HAYE

MUSÉE MESDAG

Chevreuil mort. Etude pour le chevreuil mort de *la Curée* du Salon de 1857.
Bords de rivière.
Une Route, effet de soleil.
Au Bord du lac.
Femme nue, couchée.
Portrait de Courbet, avec la dédicace : A mon ami Hippolyte.
Un Groupe de pommes. Peint à Ste Pélagie.

VEVEY

MUSÉE DE LA VILLE, DIT MUSÉE YENISCH

Portrait de Max Buchon.
Vue du lac, coucher de soleil.
Le Jardin de Courbet, à la Tour de Peilz.

MUSÉE DE FRIBOURG

Portrait de la Duchesse Colonna.

LONDRES

NATIONAL GALLERY

La Mer, temps calme.

COLLECTION SIR HUGH LANE

Le Naufrage dans la neige. — *Exposition particulière de 1867.*
Dans la Forêt, sous bois.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

COLLECTION IONIDÈS

L'Immensité (La Mer).
Paysage. 1873.

BERLIN

NATIONAL GALERIE

Chat-huant s'attaquant à un chevreuil mort.
La Digue du moulin. 1866.
La Mer orageuse. Variante du tableau du Louvre du Salon de 1870. Cataloguée Die Welle. La Vague.

MUSÉE DE DRESDE

Les Casseurs de pierres. — *Salon de 1850-51.*

MUNICH

NOUVELLE PINACOTHÈQUE

Paysage d'été.
Les Carrières d'Optovos.

MUSÉE DE COLOGNE

Le Rendez-vous de chasse. — *Exposition particulière de 1867.*

MUSÉE DE HAMBOURG

Fleurs.
Paysage d'hiver.
La Source de la Loue.

MUSÉE DE BREME

La Vague.
Mer agitée.
Dans la Forêt.
Corbeille de fleurs.

FRANCFORT-SUR-MEIN

INSTITUT STAEDEL

Sortie de village. Paysage d'hiver.
La Vache.
La Vague.

MUSÉE DE MANHEIM

Le Cheval dérobé. — *Salon de 1861.* Catalogué, Pferd im walde. Cheval en forêt.

MUSÉE DE CARLSRUHE

Falaise près d'Etretat.

MUSÉE DE BUDA-PESTH

Un Groupe de pommes. Peint à Ste Pélagie.

COPENHAGUE

GLYPTOTHÈQUE

Petites Anglaises à une fenêtre.

MUSÉE DE STOCKHOLM

Cascade près de Vevey.

MUSÉE DE CHRISTIANIA

Paysage du Jura. 1868.

MOSCOU

GALERIE TRÉTIAKOFF

Marine. 1867.

BUCHAREST

MUSÉE SINIU

Paysage.

NEW-YORK

METROPOLITAN MUSEUM

Paysage de mer. Catalogué : Coast scene.
Effet de neige.
La Femme au perroquet (En prêt). — *Salon de 1866.*

MUSÉE DE BROOKLYN

Tête de sanglier.

PHILADELPHIA

ACADEMY OF FINE-ARTS OF PENNSYLVANIA

Portrait d'Urbain Cuenot. — *Salon de 1852.*
Portrait de femme (Mme Frond).
Le grand Chêne d'Ornans.

COLLECTION WILSTACH

Vue à Ornans.
La Vague.
Ruisseau dans la montagne.

CHICAGO

ART INSTITUTE

Vue prise dans les Alpes, 1874.

MUSÉE DE MINNEAPOLIS

Cerfs sous bois.

WORCESTER. MASSACHUSETS

MUSÉE D'ART

La Méditerranée.

BUENOS AYRES

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

La Mer orageuse.
La Mer orageuse. Cataloguées : Mar borrascosa.

BIBLIOGRAPHIE

Théophile Silvestre. *Les Artistes français, études d'après nature.* Paris. E. Blanchard. 1856.

Camille Lemonnier. *G. Courbet et son œuvre.* Paris. Alphonse Lemerre. 1878.

Comte d'Ideville. *Gustave Courbet. Notes et documents sur sa vie et son œuvre.* Paris. 1878.

Gros-Kost. *Courbet, souvenirs intimes.* Paris. Desvaux. 1880.

Exposition des œuvres de Courbet à l'Ecole des Beaux-Arts. Mai 1882. Catalogue.

A. Estignard. *G. Courbet, sa vie et ses œuvres.* Besançon. Delagrand et Magnus. 1897.

Julius Meier Graefe. *Corot und Courbet.* Leipzig. Im Insel verlag. 1905.

Georges Riat. *Gustave Courbet, peintre.* Paris. Floury. 1906.

L'Art de notre temps. Courbet. Etude biographique de Léonce Bénédite. Notices de F. Laran et Ph. Gaston-Dreyfus. Paris. Jean Gillequin et Cie.

Castagnary. *Fragments d'un livre sur Courbet.* Paris. Gazette des Beaux-Arts. 1911. Tome I et tome II. 1912. Tome I.

Abbé Paul Brune. *Dictionnaire des artistes et des ouvriers d'art de la Franche-Comté.* Paris. Bibliothèque d'art et d'archéologie, 16 et 18, rue Spontini. 1912.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES MATIÈRES

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 15 DÉCEMBRE 1917
PAR LA
MODERNE IMPRIMERIE
37, RUE GANDON, PARIS





